فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية

د. الأرقم الجيلاني

٢٠١٧م

فهرسة المكتبة الوطنية أثناء النشر – السودان

٧٩١,٤٥٠٢٣٣ الأرقم محمد الجيلاني مصطفى، ١٩٦٦-

أ م. ف

فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية/ الأرقم محمد الجيلاني مصطفى.- الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، ٢٠١٣م.

١٢٥ص ؛ ٢٤سم

ردمك: ٨-٢٩-٧٥-٩٩٩٤٢-٩٧٨

١. الإخراج التلفزيوني – السودان.

٢. الإنتاج التلفزيوني

أ. العنوان : argamsud@gmail.com

شركة مطابع السودان للعملة المحدودة

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

(واللهُ أخرجَكُم مِنْ بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لا تَعْلَمُونَ شَيْئاً وَّجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ)

الآية ٧٨ من سورة النحل

شعر وحكمة وحكاية

يُحكى أن؛

عيسى بن علي كتب إلى أبي جعفر المنصور الخليفة لما هم بقتل أبي مسلم:

إذا كنتَ ذا رأيٍ فَكُنْ ذا تَدَبُّرٍ   فَإِنّ فَسَادَ الرَّأيِ أَن تَتَعَجَّلَا

فأجابه:

إِذَا كنتَ ذَا رأيٍ فَكُنْ ذا عَزِيمَةٍ   فَإِنّ فَسَادَ الرَّأيِ أَن تَتَرَدَّدَا

...

وكتبَ أبو الطيبْ المتَنَبي في وصفِهِ للمضْمُونْ الأدَبِي وكيفِيَّة مُخاطَبته للأُخرينْ قائلاً:

أَنَا الّذي نَظَرَ الأَعمَى إلى أَدَبي

وَأَسمَعَتْ كَلَماتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا

وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاَها وَ يَخْتَصِمُ

...وكتب إيلياء أبو ماضي يدعو إلى الإحسان والعطاء دون انتظار الثواب اقتداء بالطبيعة، ويربطه بالمحبة حين يراها عِلْماً قيِّما، وهو ما يميِّزُ الإنسانَ من الجَمَاد والدُّمَى إذ يقول:

كُنْ بلسَماً إن صَار دهرك أرقَماً   وحلاوةً إنْ صَار غيرك عَلقَما

إنّ الحياةَ حبتْكَ كلَّ كُنُوزِها   لا تَبْخلَنَّ على الحَيَاةِ بِبَعضِ مَا..

أحسِنْ وإنْ لمْ تُجزَ حتى بالثَّنَا   أيَّ الجزاءِ الغَيْثُ يَبْغي إنْ هَمَى ؟

مَنْ ذَا يُكافِئُ زَهْرَةً فَوَّاحَةً ؟   أو من يُثيبُ البُلْبُلَ المتَرَنِّمَا ؟

عُدّ الكرامَ المحسنين و قِسْهُمُ   بهما تجدْ هذينِ منهم أكرما

ياصَاحِ خُذْ علْم المحَبَة عَنهُما   إني وَجَدتُ الحُبَّ علماً قَيَمَا

لو لم تَفُحْ هذي، وهذا ما شدا   عاشتْ مذممةً و عاش مذمما

فاعمل لإسعَاد السّوى وهنائهم   إنْ شئتَ تسعد في الحياة وتنْعما

وأخيراً.. يقولون ليس في الحياة أثمن من اقامة صلة مع إنسان آخر، وهكذا يحاول المرء أن يتخذ من الكتاب أو الفيلم وسيلة لتحقيق ذلك..

الإهداء

في بداية الرحلة هنا؛ يطيب لي أن أهدي هذا الجهد إلى أحب الناس إليَّ وأحقهم ممن حولي، أفراد أسرتي الصغيرة يُوسُف وأخوته وأمهم، عسى أن يُفتح به نوافذ أمل جديدة للأخذ والعطاء في هذا العالم المتغير لنمضى في رحلتنا بسلام..

كما أهدي أيضاً هذا الجُهد إلى العائلة الممتدة،

إلى كل المحيطين بي حساً وروحاً، إحاطة السوار بالمعصم؛

وما انفكوا يكفلون لي دعمهم المتواصل رغم اختلاف الزمن أو المكان.. وإلى كل الذين يشقون طريقهم في رحلة التراب يبحثون عن كنزهم وأحلامهم دوماً ويمضون بتجرد وصدق وإخلاص.. دونما توقف.

إلي الذين مضوا وعبروا الممر إلى النهايات المرجوة والمستقر؛

وإلى الاساتذة والطلاب والعاملين في مجال الانتاج التلفزيوني هنا وهناك..

أخيراً إلي كل من يفكر ويتدبر وهو يقرأ أو يشاهد أو يستمع؛ أهدي إليهم وإليكم جميعاً هذا الجهد ..

ولعل الفرح الصافي في أن نرى ونحن بعد أحياء؛ بعض فكرة تنمو هنا أو تزدهر هناك وهي مزيج من قلق وارق أو عشق وعرق.. وهى تحاول أن تستهدي وتجد طريقها بين دروب البحث ورؤى الفن– كيفما كانت في كتاب أو شاشة عرض– فتمضى بلا احتكار بين الناس، تثمر هنا ويُنتفع بها هناك، ولا ضير البتة في عدم توكيد نسبتها إلينا بعد انتهاء رحلتنا هذه فوق الأرض؛ وإنه ليكفي أن تفيض على الناس بالرضا والسعادة زاداً ورياً.

الأرقم الجيلاني

الشكر والتقدير

الشكر لله أولاً وأخيراً إذ منحني السمع والبصر والفؤاد.. فلك الحمد ياربي كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

ثم أتقدم بالشكر لكل الأساتذة الذين قدموا _ ومايزالون يقدمون_ لي الكثير من العلوم نظرياً وتطبيقياً..

وأخص بالشكر والتقدير كل من البروفيسور بدرالدين أحمد إبراهيم ودكتور مجذوب بخيت محمد وقد كان أثرهما ملموساً في إكمال هذه الدراسة، كما أخص بالشكر والتقدير كل من د.الطيب أبشر الطيب ود.جلال الدين الشيخ زيادة ود.فتح الرحمن محجوب فقد قدموا لي الكثير يوماً ما عند انطلاقة رحلتي هذه.. ولكل من البروفيسور حسن الزين والبروفيسور عثمان جمال الدين والبروفيسور عبدالدائم عمر ود.معتصم بابكر ود.عبداللطيف البوني ود.خالد البلولة فقد قدموا لي الكثير في نهايات هذه الرحلة..

كذلك يطيب لي أن أشكر الذين رافقتهم يمنةً ويسرى _ ممن نمضى معهم على الطريق _ فأعطوني الكثير من وقتهم وفكرهم وحبهم طيلة مشواري العملي أو الأكاديمي في مجال الانتاج التلفزيوني.. ولعل الاستاذ عبدالقادر علي هو أول من رسم لنا بعناية فائقة لوحات التصميم الجمالي في أعمالنا كما في دواخلنا؛ لايفوتني أن أشكر الزملاء في قناة الشروق بالخرطوم ودبي، وقناة النيل الأزرق وتلفزيون السودان، وأسرة شركة اسمارت آرت للانتاج الفني، وإلاتحاد العام للمكفوفين، ومكتب إعلام سد مروي وأسرة الفاضل محمد عبد العظيم بقرية آمري الجديدة في شمال السودان.

والشكر موصول لكل من ساهم بتقديم المعلومة والمشورة والمراجع أو المواد الفيلمية ذات الصلة بهذه الدراسة، كذلك للذين ساهموا معي في عمليات إنتاج الصوت والصورة المصاحبة لها بشكل أو بآخر.

ثم الشكر أخيراً لمن ساهم بتصحيح وطباعة، نشر وتوزيع هذا الكتاب.

وبالله التوفيق.

الخرطوم ،السودان

٢٠١٧م

محتوى الكتاب

يكمن محور المشكلة العلمية المطروحة للدراسة في: ما مدى فاعلية الصوت والصورة في المنتَج السمعبصري؟ بالتجريب والتحليل والتركيز على نماذج تطبيقية لمنتجات سمعبصرية مختلفة ومتنوعة في التلفزيون، وبعض منها اُنتِجت خصيصا لهذه الدراسة..[1] وكل ذلك في محاولة للوصول إلى كيفية توظيف أدوات اللغة البصرية والسمعية توظيفاً فعّالاً، لخدمة الأفكار والمعاني والأهداف المختلفة وما يُحدثه من تأثيرات على المتلقى. فالمنتَج التلفزيوني كمخطط وإطار فني وفكري يمتلك أهم الأدوات الفكرية السمعية والبصرية، كما له القدرة على ترجمة الواقع والخيال بدلالات ورموز حركية لغوية، تندرج بداخلها حياة الإنسان والمجتمع.. ولعل التطور المتصاعد في هذا الباب، يفتح نوافذ ومجالات جديدة في الاعلام، سيما تبادل في لعب الأدوار بين القائم بالاتصال والمتلقى للرسالة على المستوى المسموع المرئي.

جاءت الدراسة مختصرة في أربعة فصول تناول الأول: المقدمة والمشكلة العلمية المطروحة ودوافع وأهمية الدراسة والمنهج المتبع فيها إضافة لبعض المصطلحات والمفاهيم الواردة فيها.

أما الفصل الثاني: يتناول الخصائص والمكونات لمضمون وشكل المنتج السمعي/البصري، كما يتناول المفردات والرموز المسموعة المرئية – الصوت والصورة– واستخدامها وكيفية توظيفها في العملية التعبيرية والإبداعية، كذلك يتناول تطور تقنية ورموز اللغة الصورية والصوتية ومدى فاعليتها إرسالاً واستقبالاً.

تناول الفصل الثالث: أشكال بعض البرامج التلفزيونية ذات الصيغة التفاعليّة والدراميّة، متمثلة في الإعلام الجديد، برنامج تلفزيون الواقع، الرسوم المتحركة والأفلام الوثائقية.

اما الفصل الرابع، فتناول الدراسة التطبيقية والإجراءات المنهجية العامة، ولكن في شكلها النهائي وبعد إزالة العديد من البيانات والإحصاءات لتصبح قابلة للأطلاع العام ودون ثقل المنهجية البحثية..كما شمل استعراض التحليل والتقييم للأداء الوظيفي والجمالي لفاعليّة– الصوت والصورة– وفي النماذج

[1] الأرقم الجيلاني، فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني، دراسة تحليلية على عينة من البرامج السودانية، دراسة دكتوراه، كلية علوم الاتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١٢م.

التطبيقية المنتجة في السودان ونتائجها؛ والتي جاء من ضمنها أن التطور في الجانب النظري والتطبيقي والتقني لمستويات صناعة الفنون السمعي بصرية، تبعته نُقلة نوعيّة وكميّة وأكثر فاعليّة في مخرجاتها كإثراء مجالات الجديد في الاعلام وتبادل لعب الأدوار بين القائم بالاتصال والمتلقى للرسالة على المستوى المسموع المرئي، ومن ناحية أخرى أن الرؤية الذاتية عند صانعي المنتج التلفزيوني عندما تكون حرة تكفل المزيد من الفاعليّة في توصيل الإبداع الفني والتأثير على المتلقى... في الختام، أوصت الدراسة بتوصيات عديدة منها: الاهتمام بمستويات صناعة الصوت والصورة ووضع المعايير اللازمة في القنوات التلفزيونية لتتضمن كفالة حقوق واحتياجات وخدمة شرائح أقلية في المجتمع كفاقدي السمع والبصر من الصم والمكفوفين، ولدفع القائمين بالاتصال للمزيد من التجويد والاتقان والتوظيف لصالح مستويات الصوت والصورة، وأيضاً كسر أبواب الاحتكار وخلق فرص جديدة في أسواق الإنتاج والبث للفنون السمعي بصرية.. وخلصت الدراسة _ والتي كانت وفقاً لمتغيرات ظرفية ومدخلات إنتاجية محددة وبشكل منهجي _ إلا أنه بطبيعة الحال كلما تغيرت وتبدلت المعطيات وتلك المتغيرات تبعتها النتائج؛ وكما ليس هناك ثوابت ومطلق على الأقل في هذا المجال البحثي التجريبي والتطبيقي.

الفهرس

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يُعالج هذا السِفر للدكتور الأرقم الجيلاني موضوعاً هاماً وحديثاً من مواضيع الإعلام والاتصال الإنساني عامة بعنوان : فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية.

إستخدم الباحث منهج تحليل المضمون للتعرف على الجوانب المختلفة والمتنوعة في الشكل والمحتوى في الصوت والصورة للمُنتج التلفزيوني . وبلورة أسلوب جديد في جمع المعلومات وتحليلها وفقاً لأشكال وأنماط متنوعة مما يؤدي إلى استنباط المزيد من التحليلات والتفسيرات وربطها بمجموعة المعارف الأخرى المتصلة بموضوع التحليل وهو أسلوب تحليل المضمون Content Analysis .

وهنالك تصنيفات متنوعة تشكل إطار منهجي قياسي يصنف مفردات لغة التكوين البصري كماً وكيفاً كمنظمة من العلاقات الدالة في صياغة اللغة البصرية في كل الوسائط الدرامية: مسرح، سينما، تلفزيون وخصوصاً في الدراما التلفزيونية لأن العلامات البصرية الدالة ترتبط بالُممثل بشكل أكبر. وكذلك فإن العلامات في لغة التكوين البصري تكتسب بعداً إضافياً في إمكانية تكبيرها وتصغيرهاعلى اساس الكادر التلفزيوني بدخول الكاميرا وحركتها كوسيط فعّال من خلال إتجاهات النظر المتعددة في زوايا وحجم اللقطات بما يكثف من قيمتها الدلالية .

وتشير الدراسة أيضاً أن تأثير وسائل الاتصال في الثقافة لايكون إيجابياً إلا إذا كانت المحتويات وثيقة الصلة بالقيم وبالمقابل يكون التأثير سلبياً إذا كانت المحتويات لا تتقيد باي قيمة أو تتناقض مع القيمة.

وتهدف النظريات الحديثة إلى تأسيس فكر إعلامي حضاري متميز، يمكن المجتمع من تحقيق الأهداف الرسالية والمعيشية المرتبطة بثقافته وأصوله ومصالحه.

تناولت الدراسة في مجملها عناصر الصورة والصوت في الفنون السمعبصرية خاصة السينما والتلفزيونون وتطورها أو تقويمها. كما تناولت بعض الخصائص والمكونات كمضمون وشكل المنتج التلفزيوني ودور العمل الإخراجي في ذلك...

وإستعرضت مقومات البناء اللغوي والتأثير الجمالي والتعبيري في الفنون السمعية/ البصرية... كما تناولت مفردات ورموز لغة الصورة وإستخداماتها وتوظيفها في العملية التعبيرية والإبداعية.

تعتبر الصورة هي العنصر الأول في البرامج التلفزيونية بشكل عام وفي الأفلام الروائية والتسجيلية على وجه الخصوص، وهي تسبق عنصر الصوت من حيث الأهمية، ذلك لأن صناعة الأفلام كمثال هي أشكال فنية صُمِمت حتي تتيح للمُشاهِد أن يرى أكثر من أن يسمع... وذاكرة المُشاهِد وخياله فقط هما اللذان يكملان تجسيم الموضوع الثلاثي الأبعاد في الورقة المسطحة أو الصورة العادية وذلك لأن كلاً من العين والكاميرا ترى الأشياء بطريقة مختلفة عن الأخرى...

يستخدم صانعوا الفنون السمعبصرية بالتلفزيون أو السينما من خلال تصميماتهم وتنفيذهم للمَشَاهد واللقطات الألوان المشتركة كوسيلة لإيصال كثيراً من المعاني والدلالات المدركة حسياً ونفسياً... وقد أصبحت بعض الألوان رمزاً متعارف على مدلوله ليس فقط عند العاملين في هذا المجال بل عند متلقين الرسالة أيضاً، فالأحمر يعنى الخطر والأزرق والأبيض يعنى السلام أو الأمل والأصفر ربما يعني الموت والأخضر يعني الحياة أو

الشباب... وتآلف الألوان وتمازجها يشكل عنصراً جمالياً أساسياً مـن عـالم التـصوير منتميـاً للطبيعة ومافيها من مناظر وهو مايتفاعل مع وجدان المُشاهِد المُتفرج دوماً.

الصورة في عالمنا الأن هي المسيطرة على وسائل الاتصال، بل حلت محل الكلمات والجمل والأرقام وبات من السهل أن تنقل عبر الصورة رموزاً تحل محل المعـاني والعبـارات والجمـل والأمثال وغير ذلك لتعبر عن ثقافات ومعتقدات ومفاهيم متباينة في العالم، فالحمامة ربما تعني السلام وكذلك غصن الزيتون والجمجمة قد تعني وجود الألغام أو المـوت، ولغـة الإشـارة هي الأسرع في إيصال الرسـالة عـبر الـصورة.. فالـصورة المتدفقـة عـبر الـشاشه في شـكلها ومضمونها وكيفية التقاطها عبر صناعة تأطيرها الخارجي أو وضع مابداخل الإطار فإن ذلك كله يهدف إلى السيطرة على وجدان المتلقي من أحاسيس ومشاعر.

نخلصُ من هذا أن الفنان صانع المُنتج التلفزيوني أو للسينما فيلماً أو برنامجاً، يجب أن يركز بكل حواسه ليبرزمايراه مهماً بالنسبة إليه عبر إيجاد الصورة المرئية بأشكالها المختلفة وتنوعهـا وتساعدنا البنيوية السينمائية والسملوجيا السينمائية في مرحلتها الحاضرة مـن التطـور بـشكل أكثر في الوصف والتوضيح .

وتتطرق الدراسة إلى الفيلم الوثائقي أنه الأب الشرعي للفـن الـسابع، والـسينما خُلقـت ونشأت وثائقية وذات قيمة إنسانية وحضارية مهمة اذا إستطاع المخـرج نقلهـا بـدون تحـوير ودونما إدخال لعمليات المونتاج الفنية والتى تأتي بنتائج مخالفة للواقع، فيما قد يعتبرها البعض تجاوزاً خدعاً سينمائية، وهكذا فقـدت الـصورة الـسينمائية موضـوعيتها المطلقـه – كوثيقـة– وواقعيتها بالتدخل الملموس لأصحاب الفيلم، وهكذا تفرع الفـن الـسابع إلى سـينما خياليـة روائية وسينما تسجيلية وثائقية.

وفي ختام هـذا التقـديم القـاصر لهـذا الـسِفر العظـيم أود أن أشـيد بجهـد مقـدم

الدراسة وأرشحه لأن يكون هذا السِفر كتاباً اكاديمياً لهذا التخصص الجديد لكي يستفيد منه طلبة العلم وأساتذته..

وأرجو أن يوفق الله المؤلف للمزيد من البحوث والدراسات في مجال الإعلام والاتـصال الإنساني .

بروفيسور حسن محمد الزين
كلية علوم الاتصال جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
الخرطوم/ يوليو ٢٠١٧م

الفصل الأول

مقدمة الدراسة
المشكلة والدوافع والأهمية
منهجية الدراسة

المقدمة

بفضل ثورة وتكنولوجيا الإتصال والمعلوماتية الحديثة أصبح الإنسان عالمياً يتلقى أو يبث الرسائل السمعية أو البصرية عبر الأقمار الاصطناعية والأجهزة الرقمية.. وقد أدى هذا السباق للدفع أكثر بالقنوات الفضائية ومواقع خدمات البث المختلفة باستخدام طرق ووسائل متنوعة لجذب المُشاهد/ المتلقى والحفاظ عليه، ومن جانب آخر أصبحت هناك أساليب ووسائل أخرى تكفلُ أن يكون المُتلقى أو المُشاهد أو المُتصفح هو الذي يختار – بمحض إرادته–نوع ما يتلقاه من هذه الخدمات متى وكيف يشاء، بالإضافة إلى ذلك تعمل باستمرار وسائل الاتصال المختلفة لتوطين التكنولوجيا المتقدمة في حقل الوسائط السمعية والبصرية بغض النظر عن كونها مخرجات مقرؤة أو مسموعة أو مرئية، فقد تداخلت وتقاطعت وازدوجت المعايير؛ ومن ثم ليس هناك أي ثبات،بل تطور وتغير مع كل اكتشاف علمى جديد على مستويات الوسائل والرسائل ومن يقوم بالاتصال على السواء.

وهكذا ينبغي أن تتوافق الإمكانات التقنية الجديدة وهذا التطور المتلاحق مع شعور جديد بالمسؤولية؛ وبالمقابل فإن لتقنيات وسائل الاتصال تأثير كبير وكماعلى المستخدمين مسؤولية كبيرة أيضاً، فهم ليس مجرد عابرين، وإن الصراع والتغيير والترابط الذي يحدثه الإعلام الجديد بين الأفراد والمجتمعات بدرجات متفاوتة في أنحاء العالم، يحل محل الترابط السياسي التقليدي الذي منح السياسة الدولية هويتها وبنيتها، وتشهد إعادة تشبيك النظام العصبي للعالم تقدماً بسرعة لافتة. فهي تغير من طريقة تفاعل الدول والمواطنين بعضهم مع بعض، وتمنح الفرد فرصة ليتمتع بنوع من الاستقلالية على الأقل على الصعيد الفكري.[1]ولكن يبقى

---

[1]فيليب سيب، كيف يعيد الإعلام العالمي الجديد تشكيل السياسة الدولية– تأثير"الجزيرة" ، ترجمة: عزالدين عبد المولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، مركز الجزيرة للدراسات، ٢٠١١م، ص٢٠٣.

دائماً كل من المضمون والشكل -لأي مُنتَج ما-إن كان في حدهما الأقصى جودةً وجديةً وعمقاً، لاسيما بمستويات عالية لفاعليّة الصوت/ الصورة في الفنون السمعي بصرية.. ويظل المضمون- الشكل الكفيل بجعل هذا المُنتَج الأكثر تعاطياً وأوسع إنتشاراً ونفاذاً وتأثيراً، وكما هو كذلك الكفيل بجعل المُتلقى أو المُشاهد أو المُتصفح أكثر تعاطياً وتفاعلاً بالرسالة.

ولعلنا نحن فى خضم ترسانة الاتصال والإعلام الضخمة هذه، وما لها أو عليها من متغيرات أو ثوابث ومما يلقى بظلاله وتأثيراته على حياة الأفراد منا والمجتمعات بشكل مستمر وعلى الدوام، بل وينعكس كذلك بالضرورة وبوضوح على بحوث ومنهجية الاتصال ذات التأثير المتبادل،ومن ثم كان لابد وبالضرورة أيضاً إيجاد وتشجيع المبادرات الإيجابية - في رسائلنا وبحوثنا- التي تعمل للإنتقال من المربع "ماذا نقدم؟" إلى " كيف نقدم؟".

مشكلة الدراسة:

يكمن محور المشكلة العلمية المطروحة في كيفية توظيف أدوات اللغة البصرية والسمعية توظيفاً فعَّالاً لخدمة الأفكار والمعاني والأهداف المختلفة من خلال المنتج التلفزيوني أو السمع بصري على وجه العموم.. حيث يتوقف نجاح العمل المرئي/ المسموع وما يحدثه من تأثير على كيفية التعامل برموز اللغة المرئية والمسموعة ومفرداتها وتوظيفها للتعبير عن ذلك الواقع الحسي والمادي ، فـ (الصورة الفيلمية هي أداة الفكر وأداة التعبير.. وأن الصور المتحركة تعبر عن الفكر والثقافة من خلال رموز تكنولوجية مرتبطة بأدوات الوسيلة التكنولوجية وبوسائل الفن والإبداع الإخراجي، وأيضاً أدوات التصوير والمونتاج والديكور. ومن خلال رموز أخرى تستمد قواعدها ودلالاتها من الإطار الفكري والثقافي والمعرفي للمجتمع .)[1]

المُنتج التلفزيوني كمخطط وإطار فني وفكري يمتلك أهم الأدوات الفكرية السمعية والبصرية، كما له القدرة على ترجمة الواقع والخيال بدلالات ورموز حركية لغوية تندرج بداخلها حياة الإنسان والمجتمع.. ومقدم الدراسة- من خلال دراسته وخبرته العملية في مجال الإنتاج والإخراج التلفزيوني –يرى مستويات الصوت والصورة المستخدمة، ومدى ما يمكن توظيفهما فنياً وجمالياً لإحداث الأثر الأقصى في الجمهور المستهدف، وذلك عبر تقديم مُنتَج غني من حيث الشكل والمضمون.. وهذا بمثابة جهد علمي إضافي _ بالتجريب والتحليل _ في المشكلة الآتية:

ما مدى فاعلية الصوت والصورة في المنتج السمعبصري -التلفزيوني ؟ذلك عبر البداية بطرح الأسئلة ومن ثم محاولة الإجابة عنها لاحقاً، وهي كما يلي:

[1] نسمة أحمد البطريق، نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م،ص٥٥.

١. أهم ما تم تقديمه نظرياً وعملياً في ظل مواكبة التطورات لتقنيات الفنون السمعي بصرية.

٢. كيف يمكن وإلى أي مدى يتم تحقيق الأثر المطلوب بتوظيف الإمكانيات لفن الإخراج في تعميق المعنى المراد داخل المُنتج التلفزيوني أو السمعي بصري؟

٣. أهمية الدلالات الفنية التي تندرج خلف الرموز السمعية البصرية في الشاشة- التلفزيونية.

٤. كيف يمكن توظيف مدخلات الإنتاج التلفزيوني أو الفنون السمعي بصرية لتقديم محتوى وشكل أفضل للمُنتَج المحدد؟

٥. كيف يتم تطوير صناعة الإنتاج التلفزيوني بإثراء مخرجاتها من برامج وأفلام؟

٦. إلى أي مدى تنعكس جودة المُنتج السمعي بصري -التلفزيوني شكلاً ومضموناً على ثقافة وفكر وقيم المجتمع؟

٧. ما الدلالات الايحائية للرموز والإشارات السمعي بصرية في إيصال الرسالة الفاعلة للجمهور؟

٨. إلى أي مدى ترتبط اصالة الرؤى السمعي بصرية وتزداد فاعليتها في توصيل الابداع الفني وتأثيراتها على المتلقي؟

دوافع وأهمية الدراسة:

يمكن تحديد اهداف الدراسة فيما يلي:

- الوقوف على تطورات المُدخلات والمخرجات لصناعة الصوت والصورة في الفنون السمعي بصرية.

- الوقوف على فاعلية المسموع والمرئي على المستوى الجمالي والدلالي في المُنتج السمعي بصري – التلفزيوني.
- كشف الإتجاهات والمعايير الإخراجية والإنتاجية على مستوى صُنَّاع الرسالة التلفزيونية.
- تقديم دراسة نظرية وتطبيقية مدّعمة بمرجعيات ومصادر سابقة مقرؤة ومسموعة_ مرئية في مجال الفنون السمعي بصرية.

أماالدوافع لهذه الدراسة : فهي دوافع ذاتيةوأخرى موضوعية وهي تتصل بواقعنا المحيط والمتغير باستمرار..أما الذاتية فتنبع من واقع الباحث العلمي والعملي في هذا المجال، ومحاولته لاكتساب المعرفة والمزيد من الأدوات النظرية والإجرائية.. ولعل تجربة المخرج التلفزيوني الذي يسعى إلى تلمس الابداع قد يكون الشخص المناسب أو المؤهل للتحرك في المساحة الضيقة بين النظرية والتطبيق؛ ذلك لأنه يشتغل بالبحث النظري من خلال متابعاته منذ بدايات منشأ الفكرة و تطورها في مرحلة الكتابة بواسطة كاتب سيناريو مختص ثم ينتقل إلى التطبيق، حيث يقوم بمتابعة تنفيذها في واقع مرحلتي التصوير والمونتاج وفقاً لتراتيبية الإنتاج؛ وهكذا تتراكم بالضرورة عنده الخبرات العملية المكتسبة؛ و تزداد عنده مهارة تحسس الفروقات بين الواقع الوافد وخصوصية المحلي..

وكما يقال :لا سباحة بدون ماء، يمكن القول إنه لا فائدة من العلم إذا لم يلازمه التطبيق. فإذا حصل وانفصلت عملية التطبيق عن النظرية، فإن النتائج ستكون سلبية أو تكون أقل فاعلية مما لو اكتمل العلم بعملية التطبيق. ولعل الشخص النظري هو من يقدم الأدب بينما الشخص العملي هو من يتذوق الأدب ويعمل به ويستهلكه كفن، عبر مخرجات متنوعة سواء في لوحة زيتية ثنائية ثابتة الأبعاد أو في لوحة سينمائيةمتعددة الابعاد وغيره.

وما يحدث اليوم من تدفق الصور والإشارات والرموز المرئية والمسموعة على الشاشات التلفزيونية والإلكترونية الثابتة أو المتحركة ووصولاً إلى شاشات دور السينما، يحمل في مضامينه تجارب عديدة كثيرة – تصميماً وتنفيذاً- من أجل التأثير والفاعلية لبلوغ الأهداف المرسومة بعناية.. كل ذلك بات يشكل حافزاً إضافياً في رحلات البحث والتقصي والتحليل؛ ومن جهة أخرى فإن الواقع الإقليمي والدولي يظهر من خلال منتجاته النظرية والتطبيقية المتدفقة، تطوراً ملموساً في مجال الإنتاج المرئي إذ يحرص أصحابه وصُنَاعه،على توظيف كل الخبرات المعرفية والوسائل التقنية المتاحة والفنية المكتسبة والمتطورة، لتُنتج صناعة مُحْكَمَة تجمع بعناية فائقة ومدروسة تزواج بين الشكل والمضمون على الصعيدين النقدي والإبداعي..

كل ذلك ينصب في أهمية هذه الدراسة التطبيقية ودوافعها الموضوعية المرتبطة بالباحث، والمتصلة بالبحوث والدراسات المحلية، والتي تبعد كثيراً عن الجانب التطبيقي منه.. ومن ثم محاولة لرفد المكتبات في هذا المجال وتغذيتها.

إن التطور في وسائل الاتصال الجديدة أفرز انشغالات بحثية جديدة وطرح -كما يسميها الباحث "نصر الدين العياضي"(Self Mass Media)الاتصال الجماعي الفردي- مواضيع بحثية مستجدة تتمحور حول امتلاك واستخدام هذه الوسائل؛مما يعزز مكانة البحوث النوعية في حقل علوم الاتصال والإعلام في الدول العربية (إن الإضافات النوعية التي تقدمها البحوث العلمية الإعلامية في المنطقة العربية لا تتحقق دون أن نغير طموحنا العلمي، ونسعى إلى تطوير قدراتنا في مجال تأويل الظواهر والسلوك بدل الزعم بأننا نصل إلى الحقيقة العلمية المطلقة من خلال دراسة الظواهر الاجتماعية.. فالإعلام الجديد ليس عُدّة تقنية فحسب وإنما هو ممارسة اجتماعية وثقافية لاتبوح بكل دلالاتها من خلال تصور الباحث

لها، بعيداً عن رؤية مستخدميها التي صعب القول إنها نمطية وعامة وتتجاوز سياقات الاستخدام المتغيرة، ومن الصعوبة بمكان أن نستخلص بعض المعارف العلمية عنها بدون إدراك المعنى الذي يعطيه لها ممارسوها)[1]

وعليه فإن موضوع الدراسة يقع ضمن أولويات البحوث التطبيقية في علوم الاتصال و(هي في غالب مفرداتها وعناصرها - تطبيقية- وإنسانية فيما تبقّى، وغلبة الجانب التطبيقي تبدو أكثر وضوحاً في الوسائل التي تعتمد على المرئيات، حيث تُعنى بأدوات التصوير والمونتاج والإضاءة وغيرها من تطورات تقنية..)[2]

كما يمكن أن نستخلص أهمية هذه الدراسة فيما يلي:

- يتوقع من نتائج الدراسة تقديم ما يستفاد منه في تطوير صناعة الإنتاج السمعي بصري - التلفزيوني بإثراء مخرجاته من برامج وأفلام.

- كيفية الاستفادة القصوى من مدخلات الإنتاج– الصوتية والصورية – مع تركيز الجهد وتكثيف العملية الإبداعية لمحتوى وشكل أفضل للمنتج السمعي بصري - التلفزيوني..

- تجميع وتقديم إطار نظري وعملي مواكب لتطورات تقنيات الفنون السمعبصرية للدارسين والعاملين في هذا المجال.

منهج الدراسة:

عرفت الموسوعة الإعلامية طرق البحثMethodsبأنها المنهج الذي يتوصل به أهل صناعة ما لبلوغ غاية معينة، فالطريقة الفنية هي أسلوبهم لتحقيق إنجاز معين، والطريقة العملية هي

---

[1] نصرا لدين العياضى، الرهانات الابستمولوجية والفلسفة للمنهج الكيفي- نحو آفاق جديدة لبحوث الإعلام والاتصال في المنطقة العربية، ورقة مؤتمر علمي، الشارقة،جامعة الشارقة،٢٠٠٩/٤/٧م
http://www.altaalim.org/akhbar>Accessed 24.03.2012

[2] علي شمو، أولويات البحث العلمي في علوم الاتصال ،العالم الإسلامي–مجلة معهد وبحوث ودراسات العالم الإسلامي، السودان، جامعة أمدرمان الإسلامية،ع/١/يناير ٢٠٠٦م،ص٢٢٠،٢٢١.

منهج أهل العلم..وطريقة البحث هي تطبيق يقصد به طريقة تعامل الباحث مع القاعدة المعرفية أو قاعدة البيانات وتصنيفها وتبويبها ثم تحليلها في إطار العلاقات الفرضية أو تساؤلات البحث إلى صياغة النتائج التي يسعى الباحث إليها لتقوم بالتفسير أو التعتيم أو الضبط العلمي..[1]

المنهج المستخدم في هذه الدراسة هو منهج تحليل المضمون، حيث يُمَكِن من دراسة المواد الإعلامية المعروضة، وماتتضمنه من آراء وأفكار واتجاهات وقيَم ومدى التركيز في بعضها والأشكال والقوالب التي تقدم بها هذه المواد..وهو أسلوب بحثي للوصف الموضوعي والنسب الكمية للمضمون الظاهر لعملية الاتصال، ويعرفه البعض بأنه أسلوب منظم لتحليل مضمون الرسالة ومعالجة الرسالة، وكما يشكل أداة المشاهدة لتحليل سلوك الاتصال الواضح لمن يقومون بعملية الاتصال، أي صنّاع الرسالة التلفزيونية.[2]

الدراسة أو المشكلة البحثية المطروحة هي للتعرف على الجوانب المختلفة والمتنوعة في الشكل والمحتوى في الصوت والصورة للمُنتج التلفزيوني.. وحسب خبرة الباحث[3] العملية والعلمية في مجال الدراسة تجئ_ وكما اتجهت الدراسات الحديثة_ في اتجاه تحديد المعاني المستترة الكامنة خلف ظهور الرسالة الاتصالية، وممايؤكده "سمير حسين" بقوله: إن الاحتياجات المنهجية لعلم الإعلام دفعت الباحثين إلى بلورة أسلوب جديد في جمع المعلومات وتحليلها وفقاً لأشكال وأنماط متنوعة بما يؤدي إلى استنباط المزيد من التحليلات

---

[1] محمد منير حجاب،الموسوعة الإعلامية–المجلد الرابع،دار الفجر للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣م،ص١٦٠٤.

[2] سمير محمد حسين،دراسات في مناهج البحث العلمي ببحوث الإعلام، القاهرة، عالم الكتاب،١٩٩٥م،ص١٥٠.

[3] يعمل مقدم الدراسة _ الارقم الجيلاني_ كمخرج ومنتج تلفزيوني اضافة كعضو في هيئات التدريس الجامعي في السودان وخارجه.

والتفسيرات والاستدلالات والاستبصارات منها، وربطها مع مجموعة المعارف الأخرى المتصلة بموضوع التحليل، وهو الأسلوب الذي اصطُلح على تسميته تحليل المضمون أو تحليل المحتوىContent Analysis.[1]

المصطلحات والمفاهيم:

تحتوى هذه الدراسة على عدد من المصطلحات والمفاهيم، فيما يلي بعضاً من التعريفات الإجرائية لما سيرد فيها؛ وقد استقاها الباحث من مختلف المراجع والمصادر، أهمها "المرجع الشامل في التلفزيون" لمؤلفيه"جوناثان وجيرمي" [2] و" السينما الناطقة" لمؤلفه "يكفن جاكسون" [3].

المُنتَج البصري Visual Production : هو أشكال مخرجات العمل التلفزيوني أو السينمائي كالبرامج والأفلام الدرامية والوثائقية والفواصل الترويجية والإعلانية والأخبار والعروض الموسيقية والرسوم المتحركة وغيرها من فنون سمع بصرية.

المُنتِج التلفزيوني Television Producer: هي الجهة المنتجة للمادة التلفزيونية والتي تكفلت بالإنفاق على عملية الإنتاج وهي المالكة أدبياً وماديااًللمُنتَج ولها حق البيع والتوزيع..

فاعلية Efficiently :[4] الأداء الكفء في إنجاز المهام والعمل وبمهنية واحترافية بحدها الأقصى لتحقيق الغرض المطلوب إيصاله.فاعِليَّة من فاعِل، تأْثِير مؤَثِّر، نافذ نُفُوذ تقابل بالإنجليزية-

Efficiency,Effectiveness,Activity,Performance and Influence.

---

[1] المرجع السابق نفسه،ص٢٢٧.

[2] جوناثان ، جيرمي ، المرجع الشامل في التلفزيون، ترجمة: عبد الحكم أحمد، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

[3] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٨م

[4] روحي البعلبكي، المورد قاموس عربي–انجليزي، دار العلم للملايين، ط/١٨ ، ٢٠٠٤م، ص٨٣٠.

التفاعليةInteractivity: أحدث أنواع التفاعل التبادلي في الوسائط الإعلامية حيث تختفي الحدود الفاصلة بين المرسل والمتلقي وبمعنى عدم تدفق المعلومات من جانب واحد.كما يظهر في بعض البرامج التلفزيونية بتوفير الفرصة للمشاهدين لكي يستجيبوا لما يذاع لإرسال إشارات كرد فعل إلى القناة عبر أي شكل من الاتصال كما التلفون أو الكابل أو شبكة الإنترنت وغيره.

الصوت Audio: يقصد به الصوت المسموع المصاحب للصورة في البرنامج أو الفيلم السمع بصري، وقد يكون طبيعي أو صناعي.

الصورة Video: مرادف لمصطلح يصّور To Film,To Shootفي صناعة الأفلام،كما يعنى نظام الفيديو وتقنية تسجيل الصور والأصوات على شريط ممغنط أو جهاز مسجل كاسيت الفيديو المنزلي أو التجاري، لكن في غالب عموم البحث يقصد به الصورة المرئية على الشاشة التلفزيونية أو السينمائية في إطارها الخارجي وما بداخل الإطار.

السمعي بصريAudiovisual: صفة للصوت والصورة معاً في المخرجات التلفزيونية أو السينمائية أو الفيديو.[1]

التحليل النصي Textual Analysis: منهج يسعى لفهم معاني النصوص التلفزيونية والقيام بإجراء تحليل تفصيلي لمكونات الصورة والصوت والعلاقات ما بين هذه المكونات.

المحتوى Contents: الأهداف المرجوة أو الرسالة المضمنة من الفيلم أو البرنامج أو المشهد.

الفيلم التجريبيFilmExperimental: هو نوع من الأفلام العالية الخصوصية وتشمل قدراً كبيراً من التجريد والرمزية.. وقد تكون المَشَاهد أو الأفكار أو القصة غير واضحة للمتفرج

[1] قاموس اكسفورد الحديث، انجليزي_انجليزي_ عربي ، جامعة اكسفورد، ط.١٢، ٢٠٠٤م، ص ٤٣.

العادي، حيث تترك مساحة للتفسيرات، وأن المتفرج هنا يعمل على قدم المساواة مع صانع الفيلم على إدراك معناه.. وكما تؤثر الصورة والصوت على الجانب الوجداني تلعب الرمزية فيه دورها على الجانب الفكري للمتفرج.. وربما لا يصلح للبث العام، فقد يكون الفيلم التجريبي لأغراض الدراسة والبحث أو العرض المحدود.

الدراسات السابقة:

هناك العديد من الدراسات والبحوث المنشورة أوالمخطوطة في المجال النظري والتطبيقي في مجال الفنون (السمعي/ بصرية) خاصة الإنتاج التلفزيوني والسينمائي؛ حيث يعتبر الأخير هو الأساس الذي بنى عليه التلفزيون أسسه وصناعته كوسيلة اتصال "جماهيري – تفاعلي – جمعي تفاعلي" متطورة تقنياً ومواكبة لرغبات الجمهور، لا سيما وقد دفع هذا التحول والتغير في شكل الرسالة الاتصالية بعواقبه على بحوث الاتصال.

وقد استفاد الباحث من الدراسات السابقة بمصنفاتها المختلفة كالمراجع العامة General References مثل الكتب والمقالات والملخصات والموسوعات، أو المصادر الأولية والثانوية Primary & Secondary Sourcesمثل التقارير المنشورة والمجلات العلمية المتخصصة وكذلك الاصدارات والمطبوعات والكتب الدراسية وتلك المنشورة على المواقع الإلكترونية، بل حتى المنتجات المختلفة السمعي/ بصرية من أفلام وغيرها، باعتبارها نماذج تطبيقية في هذا المجال. وفي مجملها ساهمت هذه الدراسات في إيجاد الاستثارة العلمية، واثراء البعد النظرى لبناء المشكلة – لدى الباحث– والتعمق فيهابقراءات وملاحظات جديدة وتفتيح مجالات بحثية هامة.. لاسيما بتوافر معلومات وبيانات تفيد الدراسة والباحث على إرشاده إلى الخطوات والإجراءات المنهجية وغير ذلك..

وعلى سبيل الأمثلة الدراسات المحلية جاءت دراسة: **لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية**..[1] وهي دراسة تناولت موضوع لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية بالتركيز على العناصر التشكيلية التي تصيغ البُعد الدلالي وما يؤثر على محتواها بشكل عام في تكاملية عناصر إنتاج الصورة. واشتملت الدراسة التحليلية الدراما السودانية لمسلسي "الشاهد والضحية، والنقيض" كإطار تطبيقي يستند إلى الجوانب النظرية التي شملها متن الدراسة.

وذكر الباحث في دراسته:(..تواصلت المجهودات البحثية فيما يعرف باللغة البصرية غير اللسانية على يد "رولاند بارث Roland Parth " حيث نشر كتابه "عناصر السيميولوجيا" والذي تناول فيه عناصر اللغة غير اللسانية كمشروع مستقبلي لدراسة مختلف نظم العلامات الدالة وأصدر بعده كتابه "بلاغة الصورة" وأوضح فيه التعريفات اللازمة التي ترتبط بمفهوم العلامة Sign والإشارة Singal والرمزSymbole ، في كل أنواع الصورة التماثلية "صورة فتوغرافية، سينمائية، تلفزيونية، مسرحية".. يرى الباحث – صاحب الدراسة- أن الأخيرة قد حظيت بقدر معتبر من الدراسات لإشتمالها واحتوائها على عدد من انواع الصور التماثلية " قصة، شعر، موسيقى...الخ" وما تتيحه هذه الصور من رؤى وإحالات وتأويلات لإكتمال عناصر التكوين الفني فيها وبكونها تشتمل وتدخل بشكل أساسي في تكوين الصورة السينمائية والتلفزيونية.)[2]

ويشير كذلك بأن الدلالة في الدراما هي العلامة التي توجه للمُشاهد وتولد في ذهنه صورة مساوية لها كما في الواقع الحياتي، بمعنى أن العلامة تهيئ الجهاز العضوي لإصدار رد فعل ما

---

[1] عوض الكريم الزين، لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية، دراسة دكتوراه، الخرطوم، كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١١م، غير منشورة.

[2] المرجع السابق نفسه، ص٢٦ إلى ص٢٧.

عند حضور المدلول سواء كان ذلك في شكل كلمة أو شيء ما يثير ردود الفعل لمجـرد رؤيتـه كدخول الممثل مرتدياً زي جندي ليكشف للمُشاهد ماهية الشخـصية مـن علاماتهـا الدالـة عليها. وكما يمكن رؤية دوال متعددة لمدلول واحد كاستخدام اللون الأزرق أو مؤثر بصري كالضوء الأزرق أو المؤثر السمعي صوت الأمواج للدلالة على البحر، كـما يمكـن أن تكـون عبر الإشارة إلى ذلك ضمن الحوار أو من شكل الملابس أو خلق حركة وإهتزاز لمكان الحدث للأيهام بالوجود على متن باخرة أو مركب فوق البحر..

تشير الدراسة أن هناك(تصنيفات متنوعة تشكل إطار منهجي قياسي يصنف مفردات لغة التكوين البصري كمّاً وكيفاً، كمنظومة من العلامات الدالة في صياغة اللغة البصرية في كل الوسائط الدرامية –مسرح سينما تلفزيون- وخصوصاً الدراما التلفزيونية لأن العلامات البصرية الدالة ترتبط فيه بالممثل بشكل أكبر، وكذلك إن العلامات في لغة التكوين البصري في التلفزيون تكتسب بُعداً دلالياً إضافياً في إمكانية تكبيرها وتصغيرها، على أساس الكادر التلفزيوني بدخول الكاميرا وحركتها، كوسيط فعّال من خلال اتجاهات النظر المتعددة في زوايا وحجم اللقطات؛ بما يكثف من قيمتها الدلالية).[1]

وشرحت الدراسة وعرفت تصنيفات مختلفة لنظم المعلومات والعلامات السمعية والبـصرية الموجودة في العمل الدرامي بشكل عـام كالكلمـة والـنغم والموسـيقى والمـؤثرات الـصوتية والتعبير بلغة الجسد والمظهر الخـارجي والاكسـسوارات والـديكور وغـير ذلـك. كـما ذكـر تصنيف "تشارلس بيرس" للعلامة وفقاً لبنيتها وطبيعتها الداخلية إلى ايقونة أو إشارة أو رمز في علاقاتهم بالمرجع الخارجي سواء كانت طبيعية أو صـناعية وكلهـا في نظـره علامـة وشيء

[1] مرجع سابق، ص٣٦.

يقوم مقام شيء اخر غيره على أساس معرفة مسبقة أو اتفاق.كما تشير الدراسة الإهتمام أو الإتجاه من أجل معرفة طبيعة اللغة وفروقاتها، يمكن إيصال مجموعة من الدلالات والمعاني عن طريق الإشارات على خلاف الفهم السائد باختصار توصيل المعاني على النطق بالأصوات اللغوية، باعتبار أن الصوت حالة مادية للكلام، ولذا فإن نظام الإشارات لا يقل شأناً عن نظام النطق الصوتي بل ويتساوى ويتكافأ في فاعليته معه ويتفوق عليه في انساق الإتصال، يمكن تعميمه وتوصيل ما لا حصر له من الدلالات والمعاني لكل البشر فاللغة بمعناها الشامل هي جهد إنساني خالص في التعرف والإدراك والتمييز..

خلُصت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها: هناك ضعف في البنية التشكيلية لتأسيس لغة المكان في الدراما التلفزيونية السودانية وذلك لعدم الاهتمام باختيار الموقع التصويري المناسب وتصميم الديكور وتحديد وتوصيف المكان على المستوى الشكلي والدلالي.. كذلك توصلت الدراسة لوجود أعمال درامية متميزة على مستوى لغة التكوين البصري، إلا أن ماينقصها هو الموازنة في تجويد استخدام وتوظيف أنظمة العلامات في لغة التكوين البصري بين الأجزاء والوحدات في جسم العمل الدرامي كنسق واحد ومتماسك بما يربط ويوافق بين الأفكار لتحقيق مكون درامي متصاعد في بنيته الدلالية.

أما على مستوى الأمثلة للدراسات الإقليمية المنشورةفي ذات الصدد فقد نجد دراسة:

" **جماليات الفنون**"[1]وهي دراسة أدبية منشورة موضوعها "الفن والحضارة في فلسفة هيجل الجمالية"وتبحث في "فلسفة الفن عند هيجل" وتحليل فلسفته الجمالية، وهي تتناول الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون – في الفن بأشكاله المختلفة – وأن كلاً منهما يؤدي للآخر..كما

[1] رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م ، ص ٤٣٨.

تناولت نسق الفنون الجميلة ودلالاتها، كذلك الفنون الخاصة كفن التصوير والطابع العام والسمات الخاصة به وهي موضوع أساسي كما هو الصوت _ في هذه الدراسة _ والذي أوجدت له مساحة لاستعراض الموسيقى ومضمونها ووظيفتها.. والمنهج المتبع في "جماليات الفنون" هو التحليلي النقدي، حيث يهدف إلى عرض نظرية هيجل الأساسية في الفن من خلال تحليل نصوصه وكتاباته..وذلك مما أثرى ذخيرة الباحث المعرفية وقدتوصل البحث لنتائج ختمها بالآتي:(مضمون الفن الحر لايكتفي بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار وإنما يقدر على تصوير أي شيء، يشعر الإنسان فيه بذاته، ويجد فيه حريته المفتقدة، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر، لكي يعطيه المضمون والتحديد والشكل)..وهكذا قد يصبح فن الصورة هو الوسيلة لتوقيف الزمن بشكل ما.

ثم جاء كتاب **"دراسات في نظرية الاتصال.. نحو فكر إعلامي متميز"**[1]حيث طرح "عبدالرحمن عزي"الباحث في الصحافة وسيوسيولوجية الإعلام ما يمكن أن يفيد في دراسة وتحليل الظاهرة الإعلامية والاتصالية وهذا استعراض لما قدمه في كتابه المتخصص، حيث يقول:(إن الإنسان في المجتمع الحالي لا يقدر على الإفلات كثيراً من عالم الصورة،إن ارتباط هذا الإنسان بالقيمة قد تضاءل حقاً؛ ونلمس هذه الظاهرة على مستوى الفرد والأجيال)[2]..وكما يشير إلى محتويات السائد في الثقافة الصورية الجماهيرية بالترفيهية الدونية على حساب المعاني التي تدفع الإنسان إلى الارتقاء هذا بالرغم من وجود محاولات تفلت من قيود الصورة كمثل الحوارات في القضايا القيمية، وهكذا – تتحمل الوسائل السمعية البصرية مسئولية أساسية في تأسيس ثم تكريس هذه الثقافة الصورية –والتي تجعل من إنسان

---

[1]عبد الرحمن عزي, دراسات في نظرية الاتصال, مركز دراسات الوحدة العربية, ٢٠٠٣ م.

[2]المرجع السابق نفسه، ص٤٨.

المنطقة يعيش في شرخ بين العالم الذي تصنعه الصورة وإحساسه بهزال تجربته المعيشية. ويتضح أن المجتمعات العربية والإسلامية انتقلت من العالم الشفوي إلى عالم الوسائل السمعية البصرية دون أن تمارس قيمها بشكل يجعلها تتحكم في زمام الإنتاج السمعي - البصري بل تحولت إلى مجتمعات مستهلكة.[1]

استنبط الباحث من مفهوم الإنسان الموجه في علم النفس الاجتماعي وعلاقة الشخصية بطبيعة المجتمع - أي الشخصية الموجهة تقليدياً أو ذاتياً تميز المجتمع المصنع أو الموجه نحو الآخر، وتخص المجتمع المعلوماتي — من هذا المفهوم استنبط وقدم تعبير الاتصال الموجه مرئياً في المجتمع الحديث بصفة أشمل حيث أضحى الإنسان يتغذى من المرئي..كما أظهرت نظرية التثقيف أن العالم الرمزي الذي تعرضه وسائل الاتصال يؤثر في تصور الجمهور للحقيقة،وأن الذين يتابعون الأخبار- مثلاً- بكثرة يشعرون إن العالم أقل أمناً مما هو عليه في الحقيقة..يعتقد كاتب الدراسة أن تأثير وسائل الاتصال في الثقافة(يكون إيجابياً إذا كانت المحتويات وثيقة الصلة بالقيم..وبالمقابل يكون التأثير سلبياً إذا كانت المحتويات لا تتقيد بأي قيمة أو تتناقض مع القيمة)[2].

وقد ختم المؤلف طرحه بتفصيل الركائز التي تقوم عليها ما سماه **"نظريتنا"** نحو تأسيس فكر إعلامي حضاري متميز قائلاً: (حسبُنا أن نظرية اتصالية حضارية بديلة تفرض نفسها نظرياً وعملياً، ويفترض طرحنا أن الاتصال المرتبط بالتقنيات الحديثة للاتصال، وخاصة المرئي،يكون هادفاً ودالاً حضارياً إذا مكن الفرد من تحقيق ذاته غير المجدية والمتكاملة في أبعادها المعنوية والجسدية ، ومكن المجتمع من تحقيق الأهداف الرسالية والمعيشية المرتبطة بثقافته وأصوله ومصالحه)[3]

---

[1] مرجع سابق، ص ٤٩.

[2] مرجع سابق، ص ١١٢.

[3] مرجع سابق، ص ١٤٣.

وفي آخر الدراسات الإقليمية _ في هذا المجال_ يمكن استعراض ماجاءت به "عواطف عبدالرحمن" في مؤلفها: "**النظرية النقدية في بحوث الاتصال**"[1] وهو مرجع في الفكر النقدي في مجال الصحافة والاتصال..جاء في الكتاب ما يلي: يكاد يجمع علماء الاتصال على أن بحوث ودراسات الإعلام تنقسم إلى تيارين رئيسين هما: المدرسة الأمبيريقية والمدرسة النقدية حيث تعتبر الأخيرة كالمقال، وهي تؤكد أن كل من البحث والنظرية النقدية يتضمنان البعد الذاتي والبعد الموضوعي، وان هذين البعدين يتفاعلان خلال المسيرة البحثية.. من ناحية أخرى تنطلق البحوث النقدية من منظور الإدراك المتزايد في السياقات الاجتماعية والثقافية الأشمل التي تتحرك بدواخلها الظواهر الإعلامية، فهي تبني رؤية تفاعلية للإعلام..كما أن الأسئلة التي يطرحها الباحثون "لماذا" ، "ولماذا لا" تلتصق بالجوانب الثقافية والقيمية..[2]

تعتقد مؤلفة الكتاب بأن النظريات النقدية تحتوى على مضمون كلي لكافة أشكال المعرفة الإنسانية، وعلى المستوى المعرفي تختلف عن نظريات العلوم الطبيعية التي تسعى نحو الموضوعية.. أما النظريات النقدية فهي عاكسة أي إنها تمنح نوعاً من المعرفة التي تدفع إلى التنوير والتحرر.. ومن مزايا المنظور النقدي؛ يعطي إطاراً أشمل لدراسة وسائل وأنظمة الاتصال كما يربطها بالتكوين الاجتماعي والتفاعل الاقتصادي السوسيو ثقافي، كما يعطي مؤشرات لدراسة حركة الإنتاج الثقافي وتأثيرها على التنمية والاحتياجات العقلية للجمهور المتلقي..[3]

---

[1] د.عواطف عبد الرحمن, النظرية النقدية في بحوث الاتصال, القاهرة، دار الفكر العربي, ٢٠٠٢م ، ص ٧٧.

[2] المرجع السابق نفسه، ص ٨٠.

[3] مرجع سابق، ص ٨٢-٨٣.

كما يشير الكتاب إلى أن المنتمون إلى المدرسة النقدية يلجأون أساساً لأساليب التحليل السوسيولوجي والسيميولوجي؛ ويركزون على أهمية دراسة أساليب التحكم والسيطرة وكيفية صنع القرار الإعلامي في المؤسسة الإعلامية.. فالنظرية النقدية لها حدودها الفلسفية والمعرفية، كما تعتبر وسائل الاتصال الجماهيرية أدواة للتعبير الحضاري والتواصل الثقافي الذي يساعد على تحرير وعي الجماهير، وبالتالي يفتح أمامها آفاقاً أوسع لتحقيق إنسانيتها.. ترى النظرية النقدية أن العقل هو الوسيلة الرئيسة للتحرير؛ وأن العوامل النفسية تعد متغيرات أساسية في تشكيل الظواهر الاجتماعية والثقافية، كما تهتم بدراسة الجوهر الذي يكمن خلف الشكل الخارجي للظواهر.

تقول المؤلفة في كتابها: الإعلام في الدول النامية يثير إشكالية أساسية في كونه يلعب دوراً مزدوجاً، فهو يمكن أن يكون أداة للضبط الاجتماعي وأداة للتحرر في ذات الوقت.[1] لذلك تركز المدرسة النقدية على دراسة الظواهر الإعلامية الاتصالية في إطار السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي الذي أفرزها.. ومن أبرز المفاهيم التي تعتمد عليها النظرية النقدية:

ــ التكامل بدراسة كل المكونات المادية والروحانية للثقافة الإنسانية.

ــ مبدأ المنطق الجدلي الذي يؤكد استقلالاً نسبياً لظواهر الفكر والثقافة.

ــ مبدأ الاغتراب الاجتماعي، حيث ترى أن أسوأ ما يتعرض له الإنسان في المجتمع الرأسمالي ظاهرة الاغتراب الاقتصادي، الثقافي، والنفسي الشامل الذي يتحقق من خلال آليات النظام التعليمي والثقافي والإعلامي.

[1] مرجع السابق، ص ٨٩.

مابين هذه الدراسة والدراسات السابقة:

استفاد الباحث من مجمل هذه الدراسات السابقة Previous Studies، مما أضاف الكثير لإطاره المعرفي في مستويات التناول والطرح للمشكلات العلمية ذات الصلة بموضوع الدراسة أو المنهجية المتبعة والتعرف على النتائج المستخلصة.. فقد تناولت في مجملها عناصر الصورة والصوت في الفنون السمعية/ بصرية؛ خاصة السينما والتلفزيون وتجاربهما أو تطورهما أو تقويمهما.. كما تناولت بعض منها الخصائص والمكونات لمضمون وشكل المُنتج التلفزيوني ودور العمل الإخراجي في ذلك..كذلك استعرضت بعضها مقوِمات البِناء اللغوي والتأثير الجمالي والتعبيري في الفنون السمعية البصرية.. وتناولت مفردات ورموز- لغة الصورة- واستخدامها وتوظيفها في العملية التعبيرية والإبداعية.

وبشكل عام أصبحت هذه الدراسات وغيرها، كإطار مرجعي ومعين يستند عليه الباحث، أثناء إطلاعه أو مشاهداته أوتقويمه لمخرجات فنون السينما والتلفزيون ومتدفقات الوسائط المتعددة، والمتاحة في الإرشيف السمعى بصرى عالمياً أو محلياً.

وقد أقتربت كثيراً الدراسة "لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية.." في إطارها النظري من موضوع البحث الذي بصدده فقد تناولت التكوين البصري كبناء لغوي يستجيب لكل المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في علم اللغة مثل " البنية، القواعد، العلاقات، السيمولوجيا، السينوغرافيا" كما قدمت الدراسة في إطارها الأدبي الرمز

والدلالات والإشارات والعلامات السمعية أو البصرية في اللغة بالتطبيق على نماذج درامية منتجة محلية.

أما الدراستان "دراسات في نظرية الاتصال.. نحو فكر إعلامي متميز" و " النظرية النقدية في بحوث الاتصال " فهما بعض من الدراسات التي تطرح وتتناول قيم ومفاهيم وتصورات نظرية مطروحة اقليمياً في مجال علوم الاتصال وبحوثه، وهو مادفع الباحث بالوقوف عندها للتعرف على ماهية المفاهيم الاساسية والفروض للنظريات والاتجاهات البحثية السائدة في مجال التخصص وموضوع الدراسة المطروح نظرياً وتطبيقياً.

الفصل الثاني

لغة الفنون السمعبصرية

المبحث الأول: لغة الصورة

المبحث الثاني: لغة الصوت

المبحث الثالث: لغة المونتاج

المبحث الأول: لغة الصورة

مدخل:

قال الله تعالى: (فلا أُقسم بما تُبصرون. وما لا تُبصرون.إنه لقول رسول كريم. وما هو بقول شاعر قليلاً ماتؤمنون. ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكّرون. تنزيل من رب العالمين)[1]٣٨-٤٣ سورة الحاقة.

من نِعم الله على الإنسانية انه سبحانه وتعالى بسط من وظائف الحياة أسباب الإدراك الحسّي وتلقّي وقعها علماً وشعوراً فانفعالاً حياً في القلوب.. وهكذا فالحياة الواقعية التي نعيشها ونحس بها من حولنا، فيها من العالم الواقعي الذي نشاهده ونبصره الكثير من المرئيات والمحسوسات وغيرها مما يُحيط بنا، حتى ولو لم نحس بها أو لا نستطيع مشاهدتها وإدراكها بالعين المجردة تماماً؛ وذلك لسببين:

- إما لإخفاق في قدراتنا الإبصارية والإدراكية، كضعف النظر أو كما هو فى حالة المصابين "بمتلازمة عمى الوجوه"[2]كمن يرى من حوله، لكن قدرة الدماغ لديه ومدى فاعليته لا يستطيع الوصول والتعرف على المعلومات البصرية؛ وكما هو ذاك الشخص الذي يستطيع الرؤية بعد معالجة أسباب فقدانه للإبصار -منذ ميلاده مثلاً- ومن ثم فيصبح إضافة لتلقيه للعلاج الطبي، سيظل بحاجة للتدخل والعلاج النفسي أو التعليمي كمحو الأمية البصرية على سبيل المثال.

---

[1]قرآن كريم، سورة الحاقة، الآيات من: ٣٨-٤٣.

[2]برنامج تلفزيوني، الفيلم الوثائقي: دماغنا الغامض فقدان الشعور بالواقع، قناة الجزيرة الوثائقية، تاريخ البث ٢٠١٠/١٢/١٤م.

ويقول البعض" شدة القرب حجاب" فالحجاب هنا،فكما يكون بشدة البعد يكون بشدة القرب؛وللتوضيح فإن اليد إذا قربت من البصر والتصقت به لم يرها الشخص، وكذلك لن يرى العدسات الزجاجية في نظارته ما لو استخدمها للنظر، وكذلك الرب والذي جلّ قدره لايُرى لإحاطته بنا إحاطة تامة وقربه منا قرباً معنوياً، فهو الباطن الظاهر كما أنه الأول الآخر..أو كماهو ذاك إن احتجب الشيء لشدة ظهوره، وخُفي عن الأبصار لعظم نوره.. مما يعني أن شدة ظهوره بآياته عين خفائه عن الأنام بذاته؛ كالشمس حجبت بالأنوار عن أن تدركها الأبصار.

- كما قد لانرى مما حولنا، إما لسبب آخر في المواد المرئية ذاتها، وذلك لإخفائها عنا بأسباب واحكام عديدة، كوقوعها في دائرة الظلام مثلاً أو هي من عالم لا مرئي فيزيائياً لنا، كعالم الجن المحيط أو مما هو فوق قدرة البشر وأستيعابه، مما قد تستكشفه أشعة اكس أو أشعة ماتحت الحمراء وغيرها من أشياء في الكون المحيط؛ ولربما غير ذات أهمية في رؤياها مثل الخلايا والجزئيات الدقيقة لكنها مبدعة ومثيرة للغاية.[1]

١/١ علاقة السمع بالإبصار:

قال الله تعالى: (وهو الذي أنشأ لكم السَّمع والأبصار والأفئدة قليلاً ما تشكرون)٧٨ سورة المؤمنون[2] يقول مقدم التفسير: أنه سبحانه وتعالى هو الذي أنشأ للبشرية وظائف حسّهم وإدراكهم، السمع أول الإدراك وهو المتلقّي لوقع الأصوات والأبصار المتسعة بالضوء لإدراك شتّى الصور فالرؤى للمشاهد والأفئدة وهي القلوب مراكز الشعور والانفعال

---

[1] شاهد قصة المهندس التلفزيوني الآن برادلي الذى اجرى عملية جراحية بوضع عدسات في عينيه لإزالة الإعتام فإذا به يرى بأشعة مافوق البنفسجية مالا تراه العين المجردة..برنامج تلفزيوني، وثائقي: عوالم غير مرئية، قناة الجزيرة الوثائقية، تاريخ البث ٢٠١٣/٦/١٠م.

[2] قرآن كريم، سورة المؤمنون، الآية: ٧٨.

والتوقّد المحسوس مما يدركه الوجدان...[1] ، كما يقول في تفسير الآية: " ولا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً" ٣٦ سورة الإسراء،[2] إن السمع والبصر منافذ الإدراك والفؤاد مستودع الانفعال الحيّ لا عارض صوت أو لمحة أو صورة أو خاطر في العقل أو حديث في النفس بل النية الواعية والعزيمة المنعقدة سعياً نحو ما أحيط بعلمه عن بينة سمع وبصر كل أولئك كان عنه مسئولاً.[3]

كثير من آيات القرآن الكريم تقدم حاسة السمع على حاسة البصر، كما في قوله تعالى: " والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئاً وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون" " أولئك الذين طبع الله على قلوبهم وسمعهم وأبصارهم وأولئك هم الغافلون" ٧٨، ١٠٨سورة النحل. " قال لا تخافا إنني معكما أسمع وأرى" ٤٦ ، سورة طه.[4]

ومن ناحية أخرى، يقال أن السماع سار في كل موجود؛ وهل ظهر عن " كُن " إلا الوجود؟ وبذلك يقصد أن السماع مجبول على الحركة والاضطراب والنقلة في السامعين، لأن السامع عندما سمع قول " كُن" انتقل وتحرك من حال العدم إلى حال الوجود.." إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كُنْ فيكون" ٤٠سورة النحل.[5]

والله يســمع ما يقول عبيــده — من قولــه فسماعــه بتحــقق..

أصل الوجود سماعنا من قول — كُنْ فبه نكون ونحن عين المنطق...

---

[1] حسن الترابي، التفسير التوحيدي، الجزء الثاني، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١م، ص ٩٥٨.

[2] قرآن كريم، سورة الاسراء، الآية: ٣٦.

[3] حسن الترابي، مرجع سابق، ص ٥٢١.

[4] قرآن كريم، سورة النحل، الآية: ٧٨ ،الآية: ١٠٨، سورة طه، الآية: ٤٦.

[5] قرآن كريم، سورة النحل، الآية: ٤٠

يعني أن الوجود هو كلمات الله تعالى، والكلمة هي " كُنْ" ، وقد قال تعالى في عيسى عليه السلام " وكلمته ألقاها إلى مريم" فعيسى عليه السلام عين كلمة الله تعالى..والسماع الذي عليه الإجماع، ما كان عن الإيقاع الإلهي والقول الرباني، فلا ينحصر في النغمات المعهودة في العرف، فإن ذلك الجهل الصرف، الكون كله سماع، عند صاحب الأسماع، السماع المطلق لمن تحقق بالحق، فإنه ما خص بـ" كُن" كوناً من كون، ولا توجهت على عين دون عين، فالكل قد سمع، بما قد صُدع...فالسماع المطلق يؤثر فهم المعاني، وهو السماع الروحاني الإلهي وهو سماع الأكابر، والسماع المقيد يؤثر في أصحابه النغم وهو السماع الطبيعي..[1]

أما في وصف الحالة السلبية، أي فقدان السمع والبصر عند البشر، فقد تقدمت صفة الأعمى على الأصم، والبصير على السميع، كما في حالة المقارنة في الآيات القرانية " مثل الفريقين كالأعمى والأصم والبصير والسميع هل يستويان مثلاً أفلا تذكرون" الآية ٢٤ ، سورة هود.[2] كما شبه الله سبحانه وتعالى المنافقين الذين خسروا هدى القرآن، بفاقدي حاستى السمع والبصر عند قوله تعالى: "صمٌ بكمٌ عميٌ فهم لا يرجعون" الآية ١٨، سورة البقرة.. أولئك خسروا مجمل الحواس بالهدى، فهم صم لا يسمعون هدى القرآن حتى يقع في قلوبهم، وبكم لا ينطقون بالحق، وعمي عن طريق الحق؛ وخسران الحواس في سياقات القرآن الكريم ترتبط بخسران رشد العقل واطمئنان القلب والحواس. والحواس في العلوم ترتبط بالذهن والوجدان وانغلاق منافذ الحواس عن الهدى يتجاوز علة الأذن واللسان والعين إلى ما وراء ذلك من علوم النفس ومشاعرها في حياة الإنسان فهم لا يرجعون بكسبهم، قد ختم الله أمرهم، شعوراً وعلماً فلا يرجعون إلى الهدى.[3]

---

[1] محي الدين ابن العربي ، الحب والمحبة الإلهية، جمع محمود الغـراب، مطبعـة العربـي، دمـشق، ط ١٩٩٢م، ص٥٦.

[2] قرآن كريم، سورة هود، الآية: ٢٤.

[3] حسن الترابي، التفسير التوحيدي، الخرطوم، هئية الاعمال الفكرية، ط/١ ، ١٩٩٨م، ص١٩.

يعتقد البعض، أن الإنسان استخدم الرمز والإبصار قبل الكلمة واللغة- منطوقة ومكتوبة- في عملية الاتصال الشخصي والجماعي؛ ويستدل هؤلاءبالرسوم على الكهوف والآثار وأشكال الكتابة القديمة، كشواهد تدل على معرفة الإنسان منذ القدم لعنصر الصورة؛ ولكن من يعارض هذا الاعتقاد يشير إلى أن الرمز والرسم هو تعبير ووسيلة لحفظ الملفوظ، كما هو شأن الكتب الآن، ولم يكن الإنسان أبكماً أو عاجزاً عن الكلام فقد خلقه الله سبحانه وتعالى وعلمه النطق والأسماء والكلام.. غير أنه حينما يولد الطفل حسبه لا يستطيع الكلام والنطق ولكنه قد يبدأ في التعرف على الرموز المحيطة به من سمعيات ثم بصريات؛ فمهارات إكساب السمع أو استعداد الأذن للاستماع عند الأطفال نجدها تسبق الإبصار أو تهيئة العين لهذه المهمة بمراحل بعيدة، بل وتفيد دراسات مختلفة بقدرة الجنين في رحم الأم للاستجابة وسماع الأصوات.. كما يلاحظ بأن المرء قد يرى ضمن ١٨٠ درجة بينما يسمع ضمن ٣٦٠ درجة؛ أو قد يسمع في الظلام، حيث لا يرى حينها..[1]

قصة الهُدهُد والغُراب وتطور الخطاب السمعبصري:

في القرآن الكريم خطاب وسرد قصصي يعكس مستوى علم المخاطَب، وجاءت اللغة فيه ما بين الأفق المحدود لبيئة العرب وبين كونه علم الله الذي لا يعلمه إلا هو..."أو لم ير الذين كفروا أن السماوات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حي" ٣٠ سورة الانبياء.. وأما في علم الإنسان ما لم يعلم، هو الله سبحانه وتعالى الذي علم الإنسان خواص الأشياء التي تنالها حواسه نوعاً من النيل، علمه إياها من طريق الحواس.. وبالجملة هو

[1] شاهد الفيديو - هاتف وقلم قارىء لفاقدي البصر- والمعلومات المصاحبة للأختراع على الموقع:http://www.3lomsena3at.net/?p=6066

سبحانه أعطاه الفكر على الحس ليتوسل به إلى كماله المقدر له بسبب علومه الفكرية الجارية في التكوينيات، قال تعالى:"وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة لعلكم تشكرون" ٧٨ سورة النحل.[1]وما يستحق هنا الإشارة إليه هو منطق مصطلح "لغة الغراب والهدهد"، وما تقدم من شرح في كتاب" نظرية آذان الأنعام" في محاولة من مقدمه لاستنباط ما خُفي من اسرار..[2]ولكن لنسلط الضوء قليلاً على بعض ما أورده القرآن الكريم في قصتي الغراب والهُدهُد.

في هذا الشطر، ملخص لقصة ابني آدم، حيث حكى القرآن بعض ما حدث بعد قتل الأخ أخاه؛ بعث الله غرابين فاقتتلا حتى قتل أحدهما الآخر، ثم حفر فدفنه – فتعلم قابيل ذلك من الغراب –وكان ابن آدم هذا أول من قتل.. وحُكيت القصة عبر آية واحدة في القرآن في قوله تعالى: "فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوْأة أخيه قال يا ويلتى أعجزته أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوْأة أخي فأصبح من النادمين" ٣١ سورة المائدة؛ آية واحدة في القرآن لم تتكرر، وهي تمثل حال الإنسان في الانتفاع بالحس، وأنه يحصل خواص الأشياء من ناحية الحس، ثم يتوسل بالتفكر فيها إلى أغراضه ومقاصده في الحياة، على نحو ما يقضي به البحث العلمي أن علوم الإنسان ومعارفه تنتهي إلى الحس، خلافاً للقائلين بالتذكر والعلم الفطري.. فالمستفاد من السياق أن الغراب دفن شيئاً في الأرض بعد البحث -أي طلب الشيء- فإن ظاهر الكلام أن الغراب أراد إراءة كيفية المواراة -أي التستر- لا كيفية البحث، ومجرد البحث ما كان يعلمه كيفية المواراة وهو في سذاجة الفهم، بحيث لم ينتقل ذهنه

[1]قرآن كريم، سورة النحل،٧٨. سورة الانبياء،٣٠.

[2]عماد بابكر، نظرية آذان الأنعام، نسخة إلكترونية، ص ٣٥-٣٦-٣٩.

من البحث إلى المواراة ولا تلازم بينهما بوجه؟ فإنما انتقل إلى معنى المواراة بما رأى أن الغراب بحث في الأرض ثم دفن فيها شيئاً.[1]

كذلك نجد ما يحكيه القرآن في سورة النمل، للعديد من الصور والقصص والحوارات، لا سيما ما دار في قصة الهُدهُد مع النبي سليمان عليه الصلاة والسلام والذي عُلم منطق الطير، ولعل المتمعن بالمحتوى وفي شكل السرد القصصي هنا، يجدفيما حدث ودار بينهما من فعل تواصلي، يتكون أركانه من: الوسيلة، المصدر، الرسالة والمتلقى؛ ثم التفاصيل في عناصر ودلالات القصة الخبرية المكتملة: ماذا، كيف، اين ومن؛ فكأن الخبر- النبأ العظيم حكم امرأة في سبأ، والناقل القاص هوالهُدهُد وإلى الـمُستَقبِل النبي سليمان عليه السلام".. فقالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ" ٢٢ سورة النمل، وكان الهُدهُد - المراسل والوسيلة بأسلوبه وحنكته ولغته في ايصال الرسالة المرجوة - قد أخبر النبي سليمان أولاً بخبر مقتضب ومشوق و مهم إلى درجة أن سليمان نفسه كان غير مطلع عليه، برغم ما عنده من علم، ولما سكن الغضب عن وجه سليمان، فصل الهُدهُد له الخبر وما حدث فقال: " إِنِّي وجَدتُّ امْرأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كلِّ شيْءٍ ولها عَرْشٌ عَظِيمٌ"٢٣سورة النمل، لقد بين الهُدهُد لسيدنا سليمان عليه الصلاة والسلام - بلغة الهُدهُد وما فيها من منطق وحجج - وبهذه الجمل الثلاث شرح مُبْيناً لجميع مواصفات هذا البلد تقريباً، وأسلوب وإدارة الحكم فيه! فهو؛ بلد عامر فيه جميع المواهب والإمكانات، وامرأة في قصر مبجل تملكهم، والثالثة الاخيرة لها عرش عظيم، ولعله يوحى له بالقول: لا ينبغي أن تتصور أن جميع العالم تحت نفوذ أمرك وحكمك؛ إلا أن الهُدهُد لم يمهل النبي سليمان طويلاً فأخبره بخبر جديد آخر، مزعج

[1] الموقع الإلكتروني: http://www.holyquran.net/cgi-bin/almizan.pl

ومريب إذ قال " وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم.." ٢٤سورة النمل، لكن نبي الله سليمان لم يكتف بقصة الخبرالواحد، بل عمل بأسلوب إضافي هوالتحقق والاستقصاء أكثر، وأرسل إليهم كتاباً آخر: " قال سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ"٢٧ سورة النمل.[1]

وما اُصطلح عليه هنا بــ"لغة الغراب" أي اللغة حال ورودها في القرآن، فهى تشير إلى لسان حال ومستوى فهم الإنسان الأول، الذي انتقل لتوِّه إلى إنسان عاقل! وبينما يشير إلى الابعاد الفلسفية التي تعكس مستوى تفكير الإنسان المتطور فى زمان متقدم بمصطلح " لغة الهدهد"...فإستعمال "إسم الحالة" و"المفاهيم المجردة" كبديل للوصف الحركي للفعل، كان يتطلب رقياً في العقل البشري، ما كان قد وصل إليه بعد في تلك الأيام الأولى! أي أن آدم في تلك المرحلة لم يكن يفهم الأشياء إلا بسماتها العملية تماماً كالأطفال أو كحال من يشاهد دراما تعليمية مباشرة على خشبة المسرح؛ ولكن عندما تطور اجتماعياً، بدأ يضع له مسميات ذات معانى مجردة، تكون ذات مرجعيات عنده مثل "ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن" ١٥١سورة الأنعام.. فالفاحشة هي القبح في الشيء وشناعته، وكل شيء مكروه فات قدره فهو فاحش! ومفهوم الفاحشة مصطلح مجرد يتطلب وعي المخاطَب وقدرته على الربط بين المفهوم المنهي عنه وبين الأفعال التي توصف به! هذه المخاطبة ما كانت لتتم مع آدم، ولكن عندما يقول الله لنا "ولا تَقرَبُوا الزِّناإنّه كانَ فاحِشَةً وَسَآء سَبيلاً " ٣٢ سورة الإسراء؛ فنحن نعرف ما هو الزني كمفهوم قانوني، ولكن لماذا لا نقربه؟ لأنه كان فاحشةً وسآء سبيلاً؛ وتم تعريفه باللفظ الأخلاقي المجرد المعروف مسبقاً! ومن الملاحظ أن الله تعالى يستعمل

[1] قرآن كريم، سورة النمل، ٢٢-٢٣-٢٤-٢٧.

كلمة و" لا تقرب" في النهي عن الزنا، لأن الممارسة الحركية إنما تقع بعد أن يتخطى الإنسان خطوطاً حمراء عديدة، فينهانا بلغة الهُدهُد "ولا تقربوا الزِّنا"، "ولا تقربوا الفواحش"..[1] بينما كان نفس النهي لآدم قد تمّ بلغة الغراب: "ولا تقربا هذه الشجرة"، مما يدلل على أن المنهي عنه في الحالتين شيء واحد وإنما اختلفت الألفاظ باختلاف المستوى الفكري للمخاطَب في كل حاله.[2]

وقد يقيد العقل بمحدودية الحواس، لأن الحواس هي أدوات العقل في ادراك الحقائق.. ولكن يتسع عالم الخيال ويبقى شديد الإتساع حسب الإطار المعرفي أو الدلالي عند كل شخص. لكننا نلاحظ أن الصوت يتحول إلى صورة مباشرة في مخيلة العقل البشري، فحينما نسمع كلمة –شجرة– تتحول الكلمة إلى صورة شجرة في ذهن المتلقي، وكذلك إن كانت –شجرة نخيل– تنقلنا إلى صورتها المحددة عندنا، وهكذا تتحول الكلمات والمعاني إلى مباني وبالعكس. وكما وردفي "كتاب الإنسان الكامل"أن الخيال أحق الموجودات باسم الإنسان الكامل إذ يقول:

إن خيال الكون أوسعُ حضرةً.. من العقل والاحساس بالبذل والفضل

له حضرةُ الأشكـــال فاعتبر.. تـــراه يردّ الكلَّ في قبضة الشكـــــل...[3]

وهكذا قد نجد أن الحرمان والضيق أوالمحدودية في حواس المعرفة،هي ما قد تمنح المرء القدرة على الخيال والإبداع والابتكار والوصول للذروة والغايات الكبرى، بل ولربما تنمو عند الشخص المحروم من بعض تلك الحواس، قدرات ومهارات أخرى بديلة لما يفتقد. ومن ناحية

---

[1] قرآن كريم، سورة الاسراء٣٢، سورة الأنعام ١٥١.

[2] عماد حسن، المرجع سابق نفسه، ص ١٠٦–١٠٧.

[3] الشيخ محي الدين+ ابن عربي، كتاب الإنسان الكامل، ص٢٣.

أخرى يقود ذلك الوضع أو يؤدي إلى إنتاج الأفكار الثرة وبالمقابل كذلك إذا منحت الحرية الكاملة بلا قيود لشخص ما أو لإنتاجه الفني والفكري فربما يؤدي أو يقود ذلك إلى أزمة.

الضياء أو النهار خلقه الله جلّ وعلا لنبصر به ونستأنس بسببه وكما خلق كذلك الليل ليرتبط به السماع والتفهم وقد لا يعنى ذلك عدم ارتباط الليل بالإبصار أو النهار بالسماع دونما الآخر. يشير لهذا المعنى بوضوح القرآن الكريم، ولكأنه يلفت انتباهنا بتوظيف حواسنا في حدها الأقصى بل يوضح صراحة أهمية السماع باقترانه مع الضياء بينما الإبصار بالليل " قل أرايتم إن جعل الله عليكم الليل سرمداً إلى يوم القيامة من إله غير الله يأتيكم بضياء أفلا تسمعون. قل أراءيتم إن جعل الله عليكم النهار سرمداً إلى يوم القيامة من إله غير الله يأتيكم بليل تسكنون فيه أفلا تبصرون" الآيات ٧١ الى ٧٢ من سورة القصص.[1] أفلا يبصرون؟ لا رؤية ببصر عارضة لظواهر السُنن الطبيعية المتعاقبة لنظم حياتهم وتوازنها، بل أيضاً ببصيرة تذكرهم سنة الله وابتلاءاته الدوّارة، وتفتح في أفق إدراكهم من آية الله تلك أن الله لأجلٍ يسميه معاقب لهم الدنيا المحجوبة من الغيب المنتهية إلى الموت بآخرة يبين لهم فيها كل غيب الوجود ويجزون فيها على الأولى بالقسط...[2]

وكما يعتقده البعض بأن تطور الإنسان الثقافي الاجتماعي بدأ بحاسة الاستقبال البعيد "العين لا الأُذن البشرية" ولكن اختلاف الناس وبئاتهم ينعكس على تفاوت صفاتهم ومهاراتهم في استخدامهم لحاستى السمع والبصر، فقد يكون البعض سميعاً أكثر مما هو بصير وينتمي لعالم السمعيات وتنمو لديه مهارات هذا النوع إرسالاً واستقبالاً، فمثلاً نجد إنساناً أكثر استماعاً لأصوات الطبيعة أو الموسيقى أو أجهزة الراديو بل ولربما ينعكس ذلك في أسلوب خطابه

---

[1] قرآن كريم، سورة القصص ، الآيات من: ٧١-٧٢.

[2] حسن الترابي،التفسير التوحيدي، الجزء الثانى، مرجع سابق، ص ١٢٦٩.

وأختيار كلماته كأن يقول لمن يرغب في لفت انتباهه: اسمع، بدلاً عن انظر. وهكذا ليس من الغرابة أن نجد البعض يوصى ممن يرغب في تعلم وإجادة فن الحوار والتقديم الإذاعي أن يخالط ويجالس فاقدي حاسة البصر، ذلك لأنه سيجد نفسه أكثر دقة في اختيار الكلمات والجمل والوصف الدقيق في كلامه، والعكس كذلك لمن يرغب في استخدام وتطوير لغة الصورة من مصورين ورسامين فعليه التعرض لفاقدي حاسة السمع مما يحثه ويدفعه الموقف لاستخدام وإتقان مهارات لغة الصورة..

ومن جهة أخرى يبقى الشخص الذي يفتقد كلتا الحواس السمع والبصر هو الأكثر صعوبة وتحدياً، في التواصل معه ولاسيما عند محاولة تقديم المادة السمعية البصرية له. ولعل ما قدمه المخرج "سيونغ جون يي" في فيلمه الوثائقي "كوكب الحلزون" ٧٨ دقيقة [1] جدير بالدراسة والتطوير فقد عرض الفيلم قصة شاب يعاني الصمم والعمي واوضح كيف تخطى الإعاقة وتفاعل مع العالم من حوله مستخدماً حاسة اللمس مباشرة أو بواسطة أجهزة وتقنية تتيح له التواصل مع الاخرين أخذاً وعطاءً، كما عكس الفيلم قدرة هذا الشخص على القراءة بل وبدأ يشارك في تأليف وإنتاج الأعمال المسرحية ويدرب الآخرين ويكتب عن تأملاته في الحياة وماهية الوجود محروماً من نعمتى السمع والبصر.

٢/١ تطور صناعة الصورة في الفنون السمعي بصرية:

تعرف اللقطة Shotبحادث أو منظر من دون انقطاع في الزمان والمكان، يصور من دون مقاطعة فعلية أو ظاهرة، أي ما بين تشغيل وإيقاف زر التسجيل في الكاميرا التلفزيونية أو

---

[1] شاهد على الموقع الإلكتروني فيلم: كوكب الحلزون، اخراج سيونغ جون، المنتج جين شول، كوريا الجنوبية، انتاج ٢٠١١م،

تم عرضه في مهرجان دبي السينمائي الدولي الثامن، دولة الامارات العربية، دبي، ٢٠١١/١٢/١٣م.
http://www.youtube.com/watch?v=paac6T7SJAU

السينمائية؛ وتطلق أحياناً الصورة أو الكادر أو الإطار لهذا المعنى..واللقطة هي وسيلة الفيلم الأولية للتعبير، وقد تدوم على الشاشة لفترة وجيزة جداً لا تتجاوز ١/ ٢٤ صورة في الثانية، أو قد تزيد لفترات اطول دون انقطاع، وهي من الناحية البنيوية هي المكون الأصغر في الوسيط التعبيري الذي يبنى منها الفيلم بكامله.[1]

ولعل إبتكار أجهزة تصوير فتوغرافي وأجهزة عرض حركة كان طبقاً لقانون البصريات، حيث يشير على أن تبقى الصورة الواحدة أمام العين فترة كافية لتسجل الانطباع ثم تحل مكانها صورة أخرى، فان المطلوب حركة وقوف واستمرار.. ولقد ثبت بأن سلسلة من الرسوم يمكن أن توحى بالحركة.. وحتى الاسم الذي مُنح لهذه الوسيلة يشهد على الخصائص المتميزة، فكلمة سينماCinema تدل على الحركة وهي مستمدة من الكلمة الاغريقية Kinema... وكما تحاكي العملية الميكانيكية للكاميرا السينمائية فعل العين البشرية على حقيقة بصرية– استمرار الرؤية. إلا أن كل صورة تسجلها الكاميرا هي أكثر إكتمالاً بكثير من أي تسجيل يمكن أن تقوم به العين.. الكاميرا ليست عينا بشرية فهى ترى أكثر مما تستطيع العين رؤيته فاننا عندما نشاهد فيلماً على الشاشة، لا نرى كل ماقد لاحظته الكاميرا، لأن عيوننا ليست كاميرا؛ إن رؤيتنا محددة بما هو أكثر جذباً أو لفتاً لأنظارنا.[2]

فنحن إذا تجاهلنا ما نراه ونسمعه أو نحسه فلا يمكننا عندها أن نؤكد أي شيء أو ندافع عن أي مقولة تفترض أن الصورة المرئية المصنوعة في مُنتج ما،قد تتكيف مع أي معنى نرغب في إسقاطه عليها؛ ذلك (لأن قدرات الكاميرا الوفيرة كالعدسات والمرشحات والوسائل

[1] لويس جاكوب، الوسيط السينمائي، ترجمة أبية حمزاوي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٢٥.

[2] جون هوارد لوسون، السينما العملية الابداعية، ترجمة: علي ضياء،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط/١ ٢٠٠١م، ص٣٨، ٢٣٦.

الأخري هي التي تقرر مزاج المشهد و" ثيمته" السايكولوجية)[1] كما ينطبق هذا على مَشاهد الصراعات النفسية التي يعيشها الإنسان داخل الدور الممسرح نفسه، أو تلك التي يتبادلها الممثلون بوجهات نظر ذاتياً وموضوعياً..

إذا كانت الصورة الزيتية أو المرسومة بأي نوع من الألوان أو الأصباغ هي فناً يعبر عن الواقع بالرموز، فإن الصورة الفوتوغرافية—الثابتة والمتحركة - كذلك تعبران عن الواقع بأشكال الواقع ذاته، فتنفرد "السينما ونظيرها التلفزيون" فيه بخاصية السمعي البصري أو المرئي المسموع..والسبب أنها لا يمكن أن تدل على شيء آخر سوى ذاتها؛ فبواسطة الصور الثابتة والمتحركة (أمكن للإنسان تحقيق قدرته على الإمساك بتفاصيل الحياة، وأصبح متاحاً للإنسان تسجيل اللحظات الخاصة في حياته بل وإمكانية تبادلها أو إهدائها إلى الآخرين، وعبرها أصبح التاريخ مسجلاً بشكل بصري وبدأ في الوقت ذاته لا يعتمد على الحكم الشفهي أو التدوين الكتابي في توصيل هذا التاريخ للآخرين، وإنما يعتمد على التسجيل المرئي للحدث الذي يرتكن إلى الفعل المتحقق بصرياً إلى الوجود العيني المادي للحدث وللأشخاص)[2]

ربما يمكن تعريف الشكل السينمائي على انه نموذج سمعي_ بصري. لكن الهدف المشحون بالطاقة، إنما هو رؤية عن الإنسان، حيث يبدأ السينمائي عمله بفكرة إنسانية متخيلة سابقاً، نابعة من حياته الخاصة، ومن تفكيره وملاحظته. أما العملية الإبداعية فتجربة حياتية ذات مدى بعيد، تعيد تشكيل وتطوير الفكرة التي بدأت بها. وإن صناعة فيلم ما، ابتداءً من السيناريو واستمراراً إلى القطع النهائي، إنما هي صراع مع المشاكل البنائية، والعقلية، والجماعية، والعاطفية.[3]

---

[1] المرجع السابق نفسه، ص ٢٣٦.

[2] علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨م، ص٦٦.

[3] جون هوارد لوسون، مرجع سابق، ص ٣٤٤-٣٤٥..

كما يضيف الكاتب "برنارد ديك"في كتابه "تشريح الأفلام"، خاصية أخرى بالفيلم عند تعريفه كذلك للعلاقات الزمانية المكانية فيه إذ يقول (ينطوي الفيلم الجيد على صراع، إذ يتلاطم الأشخاص وتختلف الأهداف وتتفرع المصالح، وتكون الشخصيات في خلاف إحدها مع الأخر أو على خلاف مع المجتمع، لكن الصراع في الفيلم سمعي بصري، فهو مسموع ومرئي بدلاً من أن يكون مكتوباً ومقروءً. والفيلم يجسد علاقات زمانية مكانية. وفي حين أنه يمكن للحكاية المكتوبة أن توحي أن حدثين يحدثان في الوقت نفسه في مكانين مختلفين، يمكن للفيلم أن يتخطى الإحياء ويظهرهما وهما يحدثان).[1]

ومع مرور الوقت وحتى لا تفقد السينما "الحركة" كهدف مطلق وجاذبيتها للجمهور، كما حدث لها سابقاً حيث لجأ صُناع السينما بإضافة "معنى ما" لا متناه في الموضوع والمعالجة أكثر من مجرد كونها حركة فقط، وعلى هذا النحو عمد صُناع الفنون السمع بصرية إلى الأشكال والأساليب السابقة التجهيز والمتوفرة في الفنون الأخرى، وذلك من أجل أن يبقى "العرض" ويستمر دونما ملل معاً "للصانع والمتفرج".[2]

ولعل في الأساس أن الأجهزة والأدوات التي أدت إلى إبتكار السينما صناعياً نتجت عن العصر الصناعي في القرن الثامن عشر واستمر طوال القرن التاسع عشر.[3]وكما كان ومازال يستمر مجال البصريات والحركة في السينما كمحور اهتمام صناعها وروادها الأوائل، ولعل ما يؤكد ذلك ما نشاهده- اليوم- من مواد أرشيفية سينمائية تهتم بعناصر التوثيق للموضوع

---

[1] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير،منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ترجمة الطبعة السادسة٢٠١٠م، ص١٩.

[2] لاحظ وانظر للفكرة والمحتويات في المواد – على المواقع الإلكترونية بالملاحق : برنامج المؤثرات بصرية قرن من الإلهام، بدون منتج ، بدون تاريخ للانتاج- كذلك فيلم: تغيير القبعات- مشاهد كوميدية، انتاج لوميير رقم ١٠٥.

[3]محمد رضا، السينما العربية في بحر المتغيرات، مهرجان دبي الثامن،٢٠١١م، ص٧.

والحركة في الواقع، دون تدخل من جانب صانعيها في إبراز أو التركيز على شيء بخلاف الحركة الموجودة أمام الكاميرا، وكأن اهتمام السينمائي أنذاك هو الاختيار ما بين الأشياء الثابتة والمتحركة..ومما يؤكد ذلك حينما ننظر لمقاطع "الأخوان لوميير" "قدوم القطار"عند وصول الرصيف، كذلك لفيلم "خروج العمال من المصنع" إنتاج ١٨٩٧م؛ وتتبع ثبات الكاميرا وحركتها لتسجيل المشهد أو حتى الفيلم كله.

أيضاً بمشاهدة للفيلم التسجيلي "رجل الشمال-أنانوك لفلاهارتي" إنتاج ١٩٢٥م وكيفيةأنه أدخل عنصر الكتابة المرئية والموسيقي..[1]برهان وتأكيد حيث تحولت وتطورت السينما إلى كونها فناً من ضمن الفنون الأخرى، بل وتقدمت وهي أكثر فاعلية عبر استيعابها لكل جديد في تقنيات الصورة والصوت أوالحركة معاً.. لا سيما عندما حدث الوعي بأهمية وضرورية هذه الحركة المرئية (وبذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة بل وتقديمها بشكل أفضل وأكثر فاعلية)[2]

لعل أفضل الأمثلة التي يمكن أن نستشهد بها في تطوير المحتوى والشكل في المعالجة هنا؛ فيلم " فنتازيا "[3] في عام ١٩٤٠م من إنتاج "والت ديزني" ؛ وهو عبارة عن حفل موسيقى بمجموعة أوركسترا كاملة تعزف مقطوعات متنوعة، حيث تم إدخال مشاهد وقصص رسوم متحركة مختلفة ومتنوعة كمزج الواقع والخيال أحياناً؛ حيث يتنقل المُشاهد – سمعياً وبصرياً– ما بين اللحن الموسيقى والصور المصاحبة، التي تقدم مرئيات برؤى مختلفة وبتوافق

---

[1]شاهد _ مرفق المواقع الإلكترونية_ مع الملاحق الأفلام: وصول القطار، خروج العمال، إنتاج لوميير، رقم ٦٥٣.
فيلم: آنانوك الشمال لفلاهارتي، انتاج ١٩٢٥م.

[2]علاء عبد العزيز، مرجع سابق، ص٧٠

[3]شاهد _ مرفق المواقع الإلكترونية_ فيلم: فنتازيا ، والت ديزني، إنتاج ١٩٤٠م .

وفاعليّة قصوى لمستويات الإيقاع اللحني والحركة..بل حتى خلق الشخصيات الكارتونية أو حركتها وتناسبها مع مختلف الصولات الموسيقية.

كما من الأمثلة النوعية الأخرى لمحاولات غزو الجانب القصصي للسينما، هو ما نشاهده من ديكور وإضاءة وخدع في فيلم"النحلة الذهبية ١٩٠٧" بالمقارنة لفيلم" حقائق الرئيس ماك بالمنزل ١٨٩٧"أو فيلم "الواقع، مشاجرة أطفال"[1] بعد أن كانت وثائقية؛يعتبر هو الآخر برهان تاريخي للتطور النوعي في صناعة السينما أو الفنون السمع بصرية عموماً؛ وبالنظر للأرشيف السينمائي يمكن أن نلتمس ببساطة تطور هذا الفن وحتى مقدرته في مزج الخيال بالواقع؛ وكمثال آخر حديث، يمكن أخذ تجربة المخرج "جيمس كاميرون" وفيلمه "آفاتار٢٠٠٩م" كبرهان وشاهد العصر لمستويات الصناعة الكمي/ النوعي وتقنية الفنون السمع بصرية المواكبة، حيث تحولت العملية كلها إلى أسطورة كاسحة، لا يوقف تقدمها شيء بدءً من الأساليب المتبعة في صناعته واستنساخه وحتى توزيعه للاستهلاك الجماهيري..وهكذا لا يمكن إغفال التحول الذي برز جلياً في السمع بصريات وما صارت عليه كسلعة تجارية ذات أرباح واسعة النطاق..ولعل ما أكده مخرج الفيلم حين تدشينه لهذا الفيلم بقوله: إن هذا الفيلم يستطيع مخاطبة كل مجتمعات العالم باختلاف لغاتهم وثقافاتهم.. حيث تمت صناعته بأحدث ما توصلت إليه السينما في مجال الصوت والصورة.[2] وذلك يبرز من خلال الشكل والمضمون الذي تم تقديمه عبر الفيلم،وبغض النظر عن اللغة المنطوقة المصاحبة توصل المَشَاهِد إلى مستوى عال من الابهار والجذب باستخدام تقنيات حديثة

[1] شاهد_ مرفق المواقع الإلكترونية_ فيلم: النحلة الذهبية، انتاج فرديناند زيكا، انتاج ١٩٠٧م،فيلم: حقائق الرئيس ماك بالمنزل، ١٨٩٧. فيلم: الواقع مشاجرة أطفال، لوميير رقم ٨٢.

[2] الموقع الإلكتروني: http://www.bbc.co.uk/arabic/artandculture/2010/01/100104_hh_avatar_sales_tc2.shtml

ومهجنة لبرامج التصميم ثلاثي الأبعاد للدمج ما بين الواقع والخيال. وذلك على الرغم من وجه الشبه بينه وبين فيلم "رحلة إلى القمر إنتاج ١٩٠٢م" من حيث القصة والحبكة.[1]

أما من ناحية تأثير السينما الفاعل والحيوي، فقد دفع هذا النوع من الإنتاج من كونه وسيلة ترفيهية إلى إحدى وسائل التوجيه والبث الفكري للآراء والمعتقدات؛ فالروس مثلاً قد مارسوا هذه الصناعة جلياً من أجل أفكار الثورة الروسية، وفيلم "المدرعة بتومكين- لسيرجي ايزنشين" كان منصباً في إنتاجه وتوقيته في عام ١٩٢٥م من أجل احتفالات الثورة، وهذا ما أكده في مذكراته المخرج نفسه(ترمز نهاية الفيلم لثورة ١٩٠٥م ككل..ولكن كان لنا ما يبرر إنهاء الفيلم بانتصار السفينة الحربية العظيمة التاريخية، لأن ثورة ١٩٠٥ نفسها ولو أنها غرقت في الدماء فقد احتلت مكانها في التاريخ على أنها حادثة مكللة بالنصر موضوعياً وإنها البشير بانتصار ثورة أكتوبر)[2]

إن خروج فيلم " المدرعة بوتمكين" من نصف صفحة إلى قصة الفيلم الذي كتبه " سيرجي" نفسه بالتعاون مع " نينا أجادزانوفا"، ما كان لولا إبداعه ليدهش المخرجين ومؤرخي السينما بتصوير مناظر حافلة بالثورة، من أسطر قليلة قصيرة تتحول إلى مناظر حافلة بالتأثير العاطفي والوصول بلا اختلاف آنذاك إلى الحاضر الثوري، عن طريق الماضي الثوري كما يقول بنفسه "سيرجي": وبذلك استطعنا دون أن نخالف الحقيقة أن نطلق العنان لمخيلتنا فنزيد من ثراء عملنا بأفعال لم يرد ذكرها في النص..[3]

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ مرفق مع الملاحق فيلم: رحلة إلى القمر، إنتاج ١٩٠٢م.

[2] سيرجي ايزنشتين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور المشرى،القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص٤٧.

[3] المرجع السابق نفسه ،ص٢٧.

وبالطبع يمكننا إعتبار تجربة المخرج الروسي "فيرتوف" في فيلمه التسجيلي "الرجل الكاميرا" في عام ١٢٢٩م، لهو طفرة نوعية في التصوير التسجيلي وفي لغة المونتاج، فقد عكست المعالجة البصرية دونما تعليق صوتي رؤية المؤلف المخرج للمدينة، وحركة الحياة فيها وأفراح الناس وأحزانهم.. كما استطاع الفيلم تقديم العديد من الأفكار واللغة البصرية، عبر توظيفه للكاميرا كمثال استخدامه اللقطات الموضوعية Subjective والذاتيةObjective، حيث ظهرت العديد من المشاهد تقارن مابين الصورة ووجهة نظر المصور، ومن جهة أخرى ما بين الصورة التي توثق الكاميرا والمصور نفسه، كذلك تم استخدام المونتاج كفن أو لغة للإنتقال من مشهد لآخر، عن طريق القطع المتعارضCross cutting، كما في بداية الفيلم الذي يوضح حياة المدينة داخل المنازل وخارجها..أو عن طرق المزج والمؤثرات البصرية من أجل إيصاله معانٍ متنوعة ومختلفة كاستخدامه للإزاحة Wipe في ما يلي مشاهد مكتب مسجل الزواج والطلاق أو استخدامه لسرعة الإنتقالات في الصورمع إيقاع صوت الموسيقى المتسارع أو المتقطع كما هو الحال في مشهد الولادة أو الرياضة أو عمل فني المونتاج في الاستديو.[1]

ثم شهد المعسكر الغربي اهتمامه المتزايد الكمي/ النوعي للصناعة والتجارة والثقافة في مجال الإعلام لاسيما إنتاج برامج وأفلام تلفزيونية أو سينمائية؛ وأيّما اختيار لنموذج أو عينة عشوائية نجدها تحمل في مضمونها "وجهة نظر ما أو قيمة ما"، ولا يمكن الإدعاء بأنها خالية من الطرح الثقافي السياسي أو الاجتماعي.. ولعل(ما يشهده عصرنا من تطورات قلبت رأساً على عقب مقولة "فرنسيس بيكون".. فكما أن "المعرفة قوة" فـ"القوة أيضاً معرفة" حيث

[1]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم : الرجل الكاميرا السينمائية، إخراج درزيغا فيرتوف، إنتاج ١٩٢٩م.

خلص إلى ذلك "ميشيل فوكو"، وقصد بذلك أن القوى السياسية والاقتصادية والعسكرية والآيدولوجية تعمل -بصورة مباشرة وغير مباشرة- على توليد خطاب معرفي يخدم أغراضها ويروج لأفكارها سعياً لتثبيت سلطانها وتأمين مصالحها بالتالي)[1]وصار مصطلح"الميدولوجيا" الذي جاء لينافس "الآيدولوجيا"، خير برهان للإعلام الحديث ومبرر لاهتمام دول العالم به كماً ونوعاً،وخير مثال لهذا هو كم القنوات الفضائية الوافدة في المنطقة العربية وللمجتمعات العربية؛ حيث تقدم خدماتها باللغة العربية، لكنها تحمل في مضمونها خطاب الدول التي تخدمها وتصَّدرها وتطرح استراتيجياتها حول القضايا المختلفة الإقليمية والدولية ومنها " الحرة – الأمريكية ،الحرة-العراقية، البي بي سي العربية وغيرها".

إن التطور للصورة المرئية التلفزيونية أو السينمائية ما هو إلا انعكاس حقيقي ومرآة للمجتمع بمدخلاته ومخرجاته الثقافية، وكما تقول "نسمة البطريق": (الصورة الفيلمية تستهلك العديد من المواد الثقافية وتنهل من تفاصيل الثقافة والفكر، وكلما أضافت خلاصة العلوم والتكنولوجيا من خلال التطور الهائل في صناعة الإلكترونيات وسائل جديدة ووسائل حديثة لتجويد اللون والحركة.. كلما كانت الصورة بالإضافة إلى الكلمة أكثر شراسة ونهماً لابتلاع إنجازات الثقافة والفنون.. حتى أصبح الكادر أو اللقطة ومفرداتها الفكرية أكثر قدرة على التعبير وفي فترة زمنية قليلة..)[2] وعليه مادام الفيلم وبقية المنتجات السمعي بصرية يمكن إعتبارها من الإنتاج الفكري، وآخر ما توصل إليه التقدم العلمي لنقل الفكر والمعرفة وتقديم المعلومة،كان من البديهي أن ينعكس ذلك في التمسك والالتزام بالجودة وبما هو متطور– شكلاً ومضموناً– لتفعيل الرسالة من قبل القائم بالاتصال. ومن جهة أخرى وكلما

[1]نبيل علي، مستقبل الثورة الرقمية-العرب وتكنولوجيا المعلومات قضايا وتحديات، مجلة العربي،٢٠٠٤م،ص١٥٠.

[2]نسمة البطريق ،نقد الفيلم والمسلسل، مرجع سابق ص٣٠.

يرتقى المنتج كشكل ومضمون يكون ذلك مؤشراً إيجاباً على الفكر والثقافة والقيم في المجتمع المعين، وهكذا ثمة رابط موضوعي لامناص يربط بينهما.

ولعل ما يؤكد بأن الفيلم السمعي بصري كمُنتج صناعي متطوراً ومواكباً للتقنية عبر العصور، حيث كان في الماضى يُستخدم للتصوير كمثال كاميرات مخرجاتها بلونين أبيض وأسود؛ بينما الآن تتسابق التقنيات في توسيع فرص الاستخدام ويظهر ذلك جلياً من خلال المنتجات المختلفة لمعدات التصوير والمونتاج وكمثال تقنيات تصوير وتصحيح ألوان ومونتاج معاً، أو كاميرات تعمل للتصوير زوايا لقطات استعراضية تصل ٣٦٠ درجة.[1]

كما يوجد بعض الأفلام تصور بكاميرات في منصات متوازية ثنائية وعديدة وكاميرا ذات عدستين – لايجاد لقطات تحاول أن تنافس وظائف ومقدرات العين البشرية – بتقديم صور ثلاثية الأبعاد؛ مثل ما قدمته شركة سونى من كاميراNXCAM3D CompactCamcorder.[2]

وتجدر الإشارة أن التكنولوجيا الحديثة قدمت كاميرات رقمية للتصوير بواقع أكثر من ٢٤ إطاراً في الثانية لتتيح للعين البشرية رؤية ومشاهدة تفاصيل في حركة الأجسام الطبيعية أو السريعة والأشياء التي لا يمكن للعين المجردة أن تلتقطها ومعاينتها سابقاً، مثل الانفجارات واندفاع المياه وانكسار الزجاج وانطلاقة الرصاصة وغيرها مما تتيح للعين البشرية مشاهدة لقطة بزمن ثانية بوقتها الطبيعي في ربع ساعة بوضوح للتفاصيل وبنقاء دون استخدام مؤثرات المونتاج وتقنياته المختلفة. وتشير إلى ذلك ماقدمته كاميرا "فانتوم عالية

---

[1] مواقع إلكترونية مختلفة تقدم مواد تشرح تقنيات كاميرات تصور بزوايا لقطات استعراضية مختلفة:
http://www.pinterest.com/gopano/gopano-plus-360-lens
http://www.youtube.com/watch?v=Nr8P0rel6Vw

[2] نموذج لكاميرا ذات العدستين والتي تعطي لقطات بالبعد الثلاثي وهي خطوة أمامية بدل استخدام كاميراتين في منصة واحدة وعلى مسافة محددة لايجاد هذا النوع من التصوير.

الدقة"Phantom HD1500 fps at 1280 x 720"[1] وما هو متاح حالياً من مقاطع للفيديو للمشاهدة والعرض في مواقع التسويق والترويج المختلفة.

وقد بدأت فعلا تجارب التصوير بواقع FPS60 إطاراً في الثانية بدلاً من ٢٤ إطاراً في الثانية[٢] المعمول به منذ اختراع السينما. كما أن(التطور الهائل الذي سيحدث من جراء تطبيق نظام ٤٨ إطاراً سيكون مع أفلام ثلاثية الأبعاد3D فقد تم اختبار هذ التجربة ضمن مشاهدة فيلم 3D بواقع 24 إطاراً ومقارنته مع آخر تم تصويره بـ 48 إطاراً بالثانية، أظهرت النتيجة ارتياحاً أكبر وشعوراً أفضل وأقل جهداً للعين وبدأ هذا جلياً عند مشاهدة تجربة حية على فيلم "الهوبيت Hobbit " لبيتر جاكسون حيث أظهرت النتيجة امتاعاً للمشاهد امتد أكثر من ساعتين)[٣].

وعلى النقيض من ذلك؛ وكمحاولة لطي الزمان والمكان، فقد نجد بعض الظواهر الطبيعية تحتاج الى وقت أكثر من ما نستطيع أن نصبر لنراه بالعين المجردة؛ مثلما يستغرقه نمو وتفتح زهرة من وقت أو كنمو أسنان طفل وغيره مما أوجد مبدأ التصوير بالفاصل الزمني المعروف بـTime laps وهو في الواقع امكانية اختصار الزمن الذي مضي، واختزال تصوير مدته ساعةإلى فيلم متحرك مدته دقيقة واحدة.. ويمكن ذلك عبر عملية حسابية مع ضبط إعدادات الكاميرا. فحساب كم هو الزمن الفارق بين كل صورة وأخرى مع ضبط سرعة الغالق Shutter، وكما هو الحال حيث يتطلب الفيلم الذي نرقب في إنتاجه بدمج ٢٤ إطاراً في

[1]Http:www.visionresearch.com/uploads/illumanent/gallery/HD
Http:www.youtube.com/user/PhantomHighSpeed/videos> Accessed 15.02.2012.

[2]يقصد بالرمز Fps frame per second إطار في الثانية الواحدة من طول المادة الفلمية.

[3]كريتيف بيكتشر،عنوان المقالة: هل ولى زمن الـ٢٤ إطاراً في الثانية ؟، مجلة شهرية متخصصة بفنون التصوير الرقمي والتلفزيوني، دبي، العدد الثاني،٢٠١١م، ص٦.

كل ثانية وإذا ما قررنا أن تكون مدة الفيلم ٣٠ ثانية، وهكذا سنحتاج الى ٧٢٠ إطاراً أو صورة كما في العملية الحسابية التالية: 24fps multiply 30 = 720 Frame .

وبناءً على ذلك يتفق في فن وصناعة التعبير السينمائي أن الكاميرا ليست مثلها مثل العين البشرية، فهى ترى أكثر مما تستطيع العين رؤيته..بل حينما نشاهد صورا على الشاشة لانستطيع رؤية كل تفاصيلها ومعالمها التي إلتقطتها الكاميرا حينها، بل تنجذب العين للمتحرك ثم بقية الأشياء من تكوين أو تعبير أو احجام أو غيره من عناصر الصور..وبالطبع لاتزال العين والأذن وربما حواس أخرى مستهدفة من قِبل فنون الإنتاج السمعي بصري الذى ظل ينمو ويتطور ويتمحور، ولم يتوان عن استغلال الإمكانات المتاحة إلى أقصى حد ممكن، لاسيما في من كان بمقدوره دائماً (أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى واللون والمكان والزمان غير المحدودين، وعدداً لا نهائياً من الأشخاص ومخزوناً لا ينفد من أدوات التمثيل، وأن يستثير في مخيلات الجمهور رؤى خادعة كاملة دون أدنى جهد ذهني من جانبهم. فالتطور السينمائي قائماً على شقين؛ الأول وهو الاستمرار في البقاء كفن جماهيري ذي مرتبة أولى، والثاني هو الوجود الفني والذي يختص بالبحث عن أسلوب خاص بها ومميز لها)[1].

٣/١ اللغة وتطورها في الفنون السمعي بصرية:

الفيلم والبرنامج التلفزيوني - السمعي بصري- هو من الإنتاج الفكري، وآخر ما توصل إليه التقدم العلمي لنقل الفكر والمعرفة وتقديم المعلومة، وكلما ارتقى المنتج التلفزيوني كشكل ومضمون انعكس ذلك وكالمرآة ايجاباً على الثقافة والقيم في المجتمع. ويشير "جون هوارد" حول ذات الصياغ حين يقرأ أحد الأفلام بقوله(..إن الحقيقة الأكثر عمقاً لكل فرد وضع شخصي، إنما تكمن في وعي الإنسان بوضعه وبإستجابته العاطفية القوية نحوه..وأن حقيقة

[1]علاء عبد العزيز،الفيلم بين اللغة والنص،مرجع سابق، ص٧٧.

حياتنا اليومية ليست تقليدية ولا مصطنعة ولا ميكانيكية كما هي القصص المؤلفة عموماً، وإذا ما تم صناعة أفلام وفق هذا المنوال، ستكون هذه الأفلام على إيقاع الحياة وليس نقرة واحدة ثابتة ومتطابقة أو رتيبة.. أحياناً تجدها ذات إيقاع سريع أو بطيء وقد يبقى ساكناً في لحظات أخرى ولربما يبدأ في الدوران اللحظة التالية، وهكذا تستمر أفعالنا وحركاتنا وكلماتنا، وهي كلها ليست أكثر من نتائج لأوضاعنا المرتبطة بالعالم الذي يحيط بنا..)[1]

يرتبط المنتَج السمعي بصري بفكر وفن وإحساس المُنتِج السينارسيت أو المخرج حينما يمارس دوره كاملاً، ومن ثم تتفاوت بينهما الرؤى البصرية-السمعية في ذلك وفقاً لما يقدمه كل منهما، و لكن كيفما كانت هي أصيلة_الرؤية_ فإنها تتوافق وتُولِد أعمالاً على درجة عالية من الإبداع الفني وبردود أفعال ذات انفعال وتأثير عميق ومتزايد لدي المتلقي.وكما يشير لذات المعنى "جون هوارد" بقوله:(يوسع البناء السينمائي مجال رؤيتنا ليشمل النتائج والأحداث التي هي ليست داخل المدى المباشر لسمع الفرد وبصره؛ إن الإنسان هو مركز الحدث؛ أن الأسباب التي لا يعيها كلياً تشكل شخصيته، وأن قراراته تخلق التأثيرات التي ترد عليه بطرق هو غير قادر على التكهن بها.. وأن هويته الشخصية لا يتم الكشف عنها من خلال قراراته وحدها، ولكن من خلال وعيه المتعمق بالقوى التي تحيط به. وليس بالضرورة أن يكون الحدث متمركزاً على تصادم الإرادات الشخصية، فالصراع يكون على نطاق أوسع ويخترق كل بناء الفيلم هنا.)[2]

أما الدلالات الفكرية للأعمال في الشاشة المرئية فتتكون من مزيج مركب ومتجانس من الأفكار والمعلومات، حيث تتفاعل معاً داخل عنصري "الصوت والصورة"، واللذان

[1] جون هوارد لوسون، السينما العملية الإبداعية، مرجع سابق ، ص٤٢٨.

[2] المرجع السابق نفسه، ص ٣٨١ ،٣٨٢.

يحتويان على رموز وإشارات ومؤثرات ودلالات سمعية/ بصرية. هذه الدلالات الفكرية وتلك الرموز المبتكرة في الشاشة المرئية، كلما كانت إيحائية بمعنى إنها غير غامضة للغاية أوحتى واضحة تماماً، كلما كانت أكثر فاعلية في توصيل الرسالة والتأثير المطلوب عند الجمهور المتلقي. وعلى سبيل المثال في اللغة التلفزيونية -الصوتية- المنْطوقة فإن الأقل كماً هو الأفضل، بينما في اللغة البصرية المرئية فإن ثراء وتنوع وتعدد الصورة هو ما يُقوي المنتج التلفزيوني... وبلا استثناء كلما تعددت وتعمقت الرموز الاتصالية نضمن مشاركة أكثر فاعلية للمتلقي في إطار خبرته وتجربته الخاصة..

ولعل فيلم " الفنان - The Artist" الدرامي الرومانسي الفرنسي الصامت،[1] قد لخص في قصته وطريقة معالجتها الصراع بين عنصري الصوت والصوت في إنتاج الفنون السمعبصرية، وقد جعل الفيلم الصامت يعود مرة أخرى إلى الجمهور بل ومفعم بالحيوية، ويعيد للحياة مرة أخرى بناء تلك الحقبة بشكل موفق ويتابع في محاولة الإجابة على كيفية التكيف مع التطور التقني ومواكبته، كيف يمكن للمرء الانتقال من الصمت إلى التخاطب؟

ففي حبكة الفيلم التي تدور أحداثها سنة ١٩٢٧م جورج ممثل يؤدي أدوار بالأفلام الصامتة ووسط نجاح ونجومية تبرز بين دور الإنتاج السينمائي والصحافة من جهة، وبين شعبيته وسط الجماهير ومعجبيه من جهة أخرى.. ولكن بعد نصف ساعة من أحداث الفيلم وبعد اختراع الأفلام الصوتية تتقلص شعبيته وتتدهور أموره، وعلى النقيض تتمكن بيبي ميلر ممثلة صاعدة وبالصدفة كان قد ساعدها جورج وثبت أول خطواتها على طريق السينما وتطغى بنجوميتها وشهرتها وتبرز في الأفلام المتحدثة Movies Talkies .. ولعل سرد قصة الفيلم "

[1] فيلم " الفنان - The Artist" فرنسي صامت مدته ١٠٠ دقيقة ، إنتاج ٢٠١١م ، وحصل على خمس جوائز أوسكار ، من بينها جائزة أفضل فيلم وأفضل ممثل لجان دوجاردان الذي أصبح أول فرنسي يفوز بهذه الجائزة. صفحة موقع الفيلم: The artist, m.imdb.com /tititle/tt1655442

الفنان" ومعالجتها وإخراجها من خلال مضمونها وشكلها السمعبصيري العام والـذي قُـدم بالأبيض والأسود؛ هو ما مكّن أن يعكس ويبرز العديد من جوانب صراع الصوت والصورة الوظيفي والتقني في السينما وبامكانياتها الحديثة المتطورة ولكن عبر طرازهـا القـديم، وظهـر جلياً في كيفية توظيف الصورة من خلال الإطار وما بداخله، اضافة إلى عنصر الـصوت ومـا فيه من الحوار والمؤثرات السمعية والموسيقى أو حتى الصمت وإنتقالاته التي تخللت فـيلم " الفنان".

الفنون السمعي بصرية بين البساطة والتعقيد:

في اللغة السينمائية يقول مارشال كوهن: هل هدف الفن هو محاكاة الطبيعة تمامـاً؟ وإذا كـان هذا الحال، فما الدور الذي يتبقى للفنون الأخرى عندما يقوم الفيلم بتحقيقه ببساطة وإتقان؟ ولذلك ينكر الفكر المعادي للواقعية أن هدف الفن هو محاكاة الطبيعة؛ فهو يـرى بـأن ابتكـار أي عمل فني ليس ببساطة مجرد عملية نسخ للعـالم، ولكـن بإضـافة شيء آخـر خـاص جـداً بالعالم.. قد يكون ذا قيمة؛ لأنه يقدم تفسيراً للعالم أو سمواً به، لأنه يوجد عالماً آخـر مـستقلاً بذاته. ويرى البعض الآخر من المعارضين للفكر الواقعي بأن قيمة هذا الـشيء قـد تكـون في تعبيرها عن مشاعر وعواطف خالصة.. فقد يعبر الفنان عن مشاعره بشكل مجرد، وقد يكون الشكل الناتج خيالياً محضاً وقد لا يشير العمل الفني إلى الطبيعة كلية.[1]

فسر "مارشال" مفنداً وضارباً مثالاً لهذا الفكر بنظريات التصوير الحديث والتـي يـرى بـأن التصوير يجب ألا يحاول تقديم تمثيل للواقعية ويفترض أن التصوير كذلك لا يستطيع ويجـب ألا ينافس الفيلم في محاولة تقديم صورة طبق الأصل مـن الواقـع.. وبعبـارة أخـرى يمكـن

[1] مارشال كوهن، مدخل إلى النقد السينمائي– في اللغة السينمائية/الفيلم والواقع، ترجمة مـصطفي محـرم، ٢٠٠٠م، ص٦٠.

القول أن ما يفوق تخيل الإنسان وتصوره يكمن في أيادينا ومقدراتنا الفنية الإنتاجية لصناعته،وهذا ما يمكن أن نلتمسه في أي شكل من المنتجات السينمائية الجيدة الصناعة، فمن يشاهد أي فيلم قصير مثل كارتون "الأب والبنت لميشيل دودك، ٢٠٠٠م" أو "من أجل الطيور لبكسار،٢٠٠٠م" [١] يجد على سبيل المثال، أن اللغة السمعية من مؤثرات طبيعية تحاكي أصوات الطيور في جمل موسيقية وحوارية تعبيرية واضحة وتحقق الهدف من الفيلم ومقاصده، لكنها ليست الواقعية، فليست هناك لغة "كلام بشري" متداولة فيهما على الإطلاق.. سواء الأصوات الموسيقية أو تلك التي تصدرها الطبيعة مثل شقشقة الطيور أو هزيم الرياح.

كيفية تفرد وتميز لغة الفيلم:

يتشابه الفيلم في أشكال التعبير - كفن سمعي بصري- مع وسائل الاتصال الفنية الأخرى؛ ذلك لأن الخواص الأساسية لها جرى نسجها داخل بنيته؛ حيث يستخدم العناصر المركبة لكل الفنون البصرية السمعية كالخط واللون والشكل والتصوير والموسيقى والرقص والمسرح وغيره.. ولكن بالرغم من هذه التشابه فإن الفيلم السينمائي متفرد ومنفصل عن كل الوسائل الأخرى عن طريق تميزه في الحرية والحركة الدائمة، وكما يسمح فيه التداخل المستمر للمنظر والصوت والحركة بأن يسمو الفيلم بالحدود الساكنة للتصوير والنحت، وبالتعقيد في جاذبيته الحسيّة، لاسيما قدرته في نفس الوقت على توصيل مستويات متعددة من المعاني والقيم المستهدفة.. ونجده متفوقاً كذلك على الدراما المسرحية بالزمان والمساحة الحرة، فهو يقدم تدفقاً مستمراً يموه ويصغر الانتقالات دون التنازل عن وحدة القصة- بالصوت

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني _ مع الملاحق، فيلم: الأب والبنت، ميشل دودك، انتاج٢٠٠٠م.
فيلم: من أجل الطيور، شركة بكسار،إنتاج ٢٠٠٠م.

والصورة المحسوسة- بل يستطيع معالجة نظام لا نهائي تقريباً من الواقع والخيال في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

(في الواقع فإننا نستطيع النظر إلى التاريخ التقني للفيلم على أنه تطور مستمر لواقعية أعظم ومحو الحدود بين الفن والطبيعة وقد تقدم الفيلم السينمائي خطوة إثر خطوة من الرسومات إلى الصور الفوتوغرافية إلى الصور المعروضة إلى الصوت إلى اللون إلى الشاشة العريضة إلى الأبعاد الثلاثية وجرت محاولة إضافة الإحساس بالرائحة في الفيلم السينمائي، وذلك بإطلاق العبير داخل دور العرض.. أو بوضع جهاز كهربائي معقد تحت كل مقعد يتيح صوراً ملموسة تجاري المرئيات)[1] كما يوضح "جوزيف بوجز" في التحليل السينمائي: على تقنيات التوصيل للفيلم أن تكون خليطاً مناسباً من البساطة والتعقيد ، ويجب توصيل بعض الأشياء ببساطة ووضوح ومباشرة لكل المتفرجين، ولكن لكي نتحدى عقول معظم المتفرجين المتعمقين يجب أيضاً أن نوصل من خلال التضمين والإيحاء تاركين بعض الأشياء مفتوحة للتفسير..وحتى يتسنى الاستغراق في أيما قصة يجب علينا أن نقتنع بأنها حقيقية والحقيقة اصطلاح نسبي...وهكذا يمكن أن يتثنى لصانع الفيلم أن يخلق الصدق بطرق عديدة منها:[2]

- الحقائق التي يمكن ملاحظتها من الخارج؛ الطريقة التي تكون عليها الأشياء في الواقع..
- الحقائق الداخلية للطبيعة الإنسانية؛ الطريقة التي من المفروض أن تكون عليها الأشياء..
- التشابه الفني للحقيقة؛ الطريقة التي لم ولن تكون عليها الأشياء..

[1] جوزيف م.بوجز، مدخل إلى النقد السينمائي –التحليل السينمائي، ترجمة : مصطفي محرم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م،ص١٢٠.

[2] المرجع السابق نفسه ، ص١٣٣-١٣٤.

يعكس المسار التاريخي للغة السينما والتلفزيون مفهوم النقاد الكلاسيكيين عن مهمة السينما الخاصة من منطلق مفهوم الظاهرة الاجتماعية نفسها؛ اللغة السينمائية كلغة الأدب ما هي إلا حقيقة تستخدم لكي تثير عند الأفراد الآخرين استجابات محددة، وقد تطور هذا المفهوم من خلال تيار الواقعية الأوروبية في إيطاليا وفرنسا خاصة لتطويع اللغة ومفرداتها كي تنهض بالفرد وتساهم مساهمة فعالة لتجسيد قضاياه ومتطلباته، خاصة بعد ظهور العديد من المشكلات والأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ابتداء من الحرب العالمية الأولى مروراً بالحرب الباردة وقضايا العالم النامي، وحتى التنافس المحموم بين وسائل الاتصال وثورة المعلومات والاتصالات في نهايات القرن العشرين. وكما تشير "نسمة البطريق"(..أصبحت هذه الوسيلة في تطور مستمر، خاصة بعد أن قدم لها التطور التكنولوجي والعلمي والتقني مزيداً من إمكانيات انطلاقها فأصبحت وسيلة للتعبير تنافس في ذلك العديد من وسائل التعبير التقليدية المكتوبة..واكب هذا التطور تطور آخر في مجالات البحث العلمي ونظرياته وأدواته ومناهجه المتطورة)[1] وذلك لتقديم مناهج لتحليل هذه اللغة المركبة ودراسة وسائلها في التأثير والإقناع والكشف عن كيفية معالجة الأحداث أو إحلال بعض المفاهيم والقناعات بأخرى قائمة.

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أن هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط أحداهما بالاخرى..وعندما يجمعون بين رمزين مختلفين فإنهما ينتقلان إلى معنى جديد ويقدمان طريقة جديدة في توصيل إحساس أو فكرة أو حقيقة.. وهكذا من

---

[1] نسمة البطريق ،نقد الفيلم والمسلسل، مرجع سابق، ص٢١٩.

الممكن التعبير بمنطق فلسفي أو غير رياضي أو حسابي فواحد زائد واحد يساوى ثلاثة أو أي أشكال أخرى[1]، ولكن دونما قواعد ومبادئ عامة متفق عليها بل قد تكن الرموز نفسها في حالة تغيير دائم، وقد كان القليل من صانعى الأفلام ممن لديهم القدرة على تبرير اجراءاتهم الفكرية الإبداعية وتفسيرها في صيغة نظريات تحليلية مكتوبة..[2]

فاللغة التعبيرية في الفنون السمعي بصرية في حالة تطور وعدم ثبات، بفضل التقدم والتطور المطّرد لوسائل الاتصال الذي تفرضه وتقتضيه طبيعة العملية الاتصالية. ومن جهة أخرى لابد أن تكون صيغة الطرح مراعية الإطار الثقافي العالمى وليس المحلي فحسب.(أن اللغات جميعها عبارة عن أنواع من التقاليد المقبولة المتبعة. وكل جماعة تتعلم أو تتفق على تفسير بعض الرموز بمعان موحدة فيما بين أفرادها وعلى رواة القصص ورجال الأفكار أن يتعلموا الرموز والقواعد..ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة والإستغناء عن بديلاتها القديمة. وليست السينما بغريبة عن هذه الإجراءات. أن تاريخ تطور السينما كوسيلة للإتصال المرئي، يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع، ولكن الواقع مفهوم دائم التغير، وصيغة للإدراك دائمة التغير أيضاً. وتركيب الفيلم عبارة عن إنعكاس لا إرادي لحساسية من يستخدمه، ولتوافقه مع الحالات النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير).[3]

---

[1] ١+١=١١١،١١، ٦، ٣ ...إلخ

[2] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب المصري١٩٩٧م، ص١٠.

[3] المرجع السابق نفسه، ص١١.

تميز الصورة السينمائية عن التعبير اللغوي الروائي :

أهم مايميز الصورة السينمائية عن بعض أشكال التعبير اللغوي[1] كالرواية مثلاً، هـو انفرادهـا بتحيين Actualisationالحركة في المكان والزمان. فإذا كانت الرواية تعرض مجموعة أحداثها عبر أفكار مجردة كأن نقرأ مثلاً: زيد يمشي في الطريق، ونتـصور شخـصاً يـسمي زيـداً وهـو يمشي في الطريق فإن الصورة السينمائية تترجم هذه الفكرة المجردة إلى حركـة ملموسـة، ممـا يسمح بالوقوف على تفاصيل اخرى قد يسكت عنها التعبير الروائي إطلاقاً ومن ثم تقدم لنـا الصورة متجاوزة فكرة مشي شخص"مجرد" في الطريق إلى الإلمام بهيئته ولباسه ولونه وطريقة وقع خطواته...إلخ ثم ماحوله من المكان والزمان؛ ويمكننا القول إن مايمكن أن نقرأه روائياً في صفحات متعددة تستطيع السينما إختزاله في صورة واحدة. وهكذا يميـز خاصـية التعبـير البصري عن مثيلتها اللغوية هو أن الصورة في حـد ذاتهـا تـشكل الكـل، حيـث تمثـل فـضاء ومجموعة من الأشياء والعلائق المرئية في آن واحد. ولذلك فإن السينما قبل أن تكون لغة هـي أداة للتعبير مثلها مثل الرسم والفنون التشكيلية.

كذلك وتتفوق السينما على الرواية في تفردها بسرد أحـداث المـاضي بإنعـدام البعـد الزمـاني للماضي حيث يستطيع الفيلم وصناعه عبر خاصيات الفـيلم بتجـسيده "هنـا والآن" بمعنـى تصوير لأحداث الماضي عبر الحاضر المتحرك.. بينما تنفرد الرواية في تعبيرهـا اللغـوي تنفـرد كل كلمة بدلالة تخضع للمعنى الذي تحدده الجملة وكـل جملـة لهـا دلالـة تتناسـب ومجمـوع المفردات التي تكونها وهكذا فإن كل قراءة وكل عملية وصفية أو تحليلية هي نتاج متوالية من الجمل تتضافر فيما بينها لتحدد شئياً فشئياً عناصر الكل الذي يكونه الفكـر بـشكل تركيبـي.

---

[1] محمد قرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر،العدد١،المجلد٣١ ،٢٠٠٢م، ص٢٤٤، ٢٤٥.

ولكن في التعبير البصري نجد الدلالة الفيلمية هي أيضاً متوالية، لكـن تنـتظم هـذه المتواليـة بواسطة الصور.

كما تتميز الخاصية الفيلمية بإمكانية عرض الواقع فيها أمامنا بطريقة حيـة، مكثفـة وضـمنية بينما الرواية لا تستطيع تبليغنا بأمر أو حدث ما إلا عن طريق دلالة تركيبية وموسـعة في الآن نفسه. إضافة إلى ذلك فإن الروائي لا يصف سوى مايريد تبليغـه للقـارئ، بيـنما نـستطيع أن نشاهد في الصورة الفيلمية مجموعة من الأشياء التي قد لا تدخل أبداً في نية المخرج.

السيميولوجيا كلغة غير اللسانية:

ولعل الجدل مازال قائماً بين المفكرين للأجابة بالنفي أو الإثبـات عـلى الأسـئلة: هـل يمكـن الحديث عن لغة لـ" لصورة " على غرار اللغة الطبيعية التي تـشتغل عليهـا اللـسنيات؟ هـل يمكن التسليم بوجود تشاكل عام بين "الـصورة واللغـة " مـن حيـث انتظـام بنيـاتهما؟ ثـم الحديث عن "الصورة " كلغة تستقل بعناصرها التي تميزهـا عـن بـاقي الأنظمـة التواصـلية الأخرى أو امكانية أن تلغى الصورة غيرها مـن اللغـات بعالميتهـا كـما الموسـيقى في إيـصال الرسالة؛ ومما ينتج عنه بالضرورة أسئلة أخرى: ما القوانين والقواعـد التـي تـشكل نظامهـا السيميولوجي؟ ما الوحدات الوظيفية في "الصورة "؟.

في مجال تحليل الخطاب البصري ظهرت نظريات عديدة وكما إنبثقـت منـاهج أساسـية هـي: المنهج البلاغي "رولان بارت، جالك دوران" والمنهج البنيوي الذي تزعمه "لـوي بـورشر" ومنهج السيميائيات بزعامة"ج.م. فلوش" غير أنه لا يجب النظر إلى هـذه المنـاهج عـلى أنهـا مستقلة أحدها عن الآخر، وأن الحدود بينها تظل نسبية فقد نعثر على بعض المبـادئ البنيويـة داخل السيميائيات البلاغية، ويكفي دليلاً أن مفهوم العلامة Sign أصبحت رائجـاً في كـل

هذه الأبحاث وأن معظمها أصبحت يُعنى بالتصورات الأنثروبولوجية[1] في تحليل الصورة. ولكن جميع هذه المناهج تدعي لنفسها الإنتماء إلى "علم العلامات"-Semiotics- وتري في الخطاب البصري لغة قابلة للتحليل كغيرها من أدوات التواصل والإقناع.[2]

ويشير توظيف النظام اللغوي في التفسير والتواصل، لكل مايمكنه أن ينقل معني من المعاني على المستوى البصري وبإعتبارها تقوم في كنف الحياة الإجتماعية وعلى أساس انها خطاب إتصالي يقوم لتحقيق الإتصال الإنساني عبر وسائط سمعية، بصرية، سمع بصرية...إلخ،

يحتوي إطار الصورة Cadre على كل ما هو ماثل فيها من عناصر: ديكور، شخصيات واكسسوارات؛ فالكادر إذن هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء والعناصر التي تشكل موضوعات-إشارات وهو من المنظومة المعلوماتية لا اللسانية.. كما أن العناصر هي عبارة عن معطيات، تكون كثيرة العدد حيناً ومخفضة العدد حيناً آخر؛ أي يلازم إما حالة الإشباع أو التخفيف، فمثلاً نجد في الشاشة الكبيرة وعمق مجالها ما يسمح بمضاعفة أعداد المعطيات، وجعل الإشباع إلى درجة أن مشهداً ثانوياً يظهر في مقدمة الشاشة، بينما يجري المشهد الرئيسي في العمق. وعلى هذا النحو فأن الصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية.. وإذا كنا نرى قليلاً جداً من الأشياء في داخل الصورة، فذلك لأننا لا نحسن قراءتها على الوجه الأكمل، كما لانحسن كذلك تقدير قيمة التخفيف أو الإشباع.[3]

---

[1] الإنثروبولوجيا Anthropology العلم الذي يبحث في الجنس البشري وتطوره والأنواع المختلفة للجماعات الإنسانسة الموجودة في أزمنة وأماكن مختلفة.

[2] محمد قرافي، قراءة في السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٢٤٧.

[3] جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧، ص ٢١-٢٢.

١/٢ ماهيّة الرؤية الإخراجية في الفنون السمعي بصرية:

إذا ما أردنا أن نسقط معاني ذهنية أو رمزية على سلسلة من الصور انتظمت بشكل محدد، فلابد هنا أن يعمل أو يلعب نظام وفن الإخراج دوره بوضع المُشاهد أمام اختبارات مشاعره الخاصة،فهو حينها يسعى لتجسيد الفكرة في قالب مرئي مسموع يتسم بالروح الجمالية والوظيفية مما يجذب المُشاهد إلى الصورة المرئية والصورة الصوتية محدثاً التأثيرات المرغوب فيها.. فيثير ما لديه من منعكس عاطفي مطلوب بمشَّاهدة سلسلة الصور إياها المتراكبة والمنتقاة بطريقة محددة؛ لاسيما حيث يرى المُشاهِد ما يُريد المخرج أن يريه فقط، أوتدل على ما أرادت أن تدل عليه وبشكل مباشر فحسب،(تعتمد فعالية الفيلم على النوع نفسه من التواطؤ بين المخرج والمُشاهد الذي يربط الخطيب بجمهوره والصحفي بقراء جريدته، وتمتد جذور نجاحه في نوع من التزامن بين أحداث الفيلم وإثارة مشاعر مباشرة ولصيقة بالمُشاهد)[١]

إن الإخراج عموماً هو فن وعلم وحرفة تمثل استمراراً متطوراً لكل الفنون السمعبصرية الأخرى،بل من الممكن القول إن نقصان السينما لجمهورها وتأثيرها الاجتماعي الذي مارسته لعقود طويلة انتقل إيجاباً إلى التلفزيون والفيديو كأدوات لنقل أعمال متعددة لاسيما من بينها ذات الفيلم السينمائي ولكن بالعرض داخل المنزل.. وقد استفاد فن الإخراج من كل النظريات التقليدية والحديثة والاختراعات في مختلف العلوم؛ فلم يتطور الإخراج التلفزيوني – كفن– من فراغ، وإنما نبع وتأثر بوضوح بأدوات وأساليب وتقنيات الإخراج المسرحي والسينمائي والإذاعي.[٢] ومن المؤكد أيضاً أن هناك تشابه وتوافق بخصوص وسيلتي

---

[1] لويس جاكوب،ترجمة: أبية الحمزاوي، الوسيط السينمائي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،٢٠٠٦م ،ص ٥٨.

[2] محمد مهنى، سامى الشريف،الاخراج الاذاعى والتلفزيونى، القاهرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح،٢٠٠١م، ص ١٢٥.

السينما والتلفزيون ولكن يبقى هناك القليل من الفروقات التقنية بينهما في الرسالة والوسيلة رغم مايحدث من تطور وتغيير.. ولكن تتوافق بينهما الكتابة للشاشة حيث تعتمد على اللغة البصرية ومبدأ: إعرض ولاتتحدث Show do not tell. [1]

٢/٢ علاقة الإبداع بعمل الإخراج:

إن الإخراج هو عملية إبداعية تتضمن مراحل إنتاج الفيلم أو البرنامج منذ أن كان فكرة وحتى صلاحيته للمشاهدة، غير أن الإبداع هو الصفة الأساسية المطلوبة لدى كل مخرج فعّال؛ إذ نجدها تلتصق وتُبان وتكشف في جميع مهامه وخصائصه ولعل ذلك يبرهن عبر ما فسره "مايكل ميكالكو" في أسرار العبقرية الإبداعية والمباديء التسعة للتفكير الإبداعي والتي طرحها رسمياً "اليكس أوسبورن AlexOsborn" كالآتي :[2]

أستبدل Substitute

أدمج Combine

أكيف أو أطوع Adapt

أضخم ، أعدل Modify،Magnify

أوظف في استخدامات أخرى Put to other uses

أستبعد Eliminate

أعيد الترتيب، أعكس Reverse،Rearrange

وتقوم هذه المبادئ على فكرة أن كل شيء جديد يكون إضافة أو تعديلاً ما لشيء موجود بالفعل؛ والجمع بين أفكار موضوعات كانت من قبل لا تمت بصلة لبعضها مكوناً بذلك شيئاً

---

[1]Ray Frensham, Screenwriting, Teach yourself, UK, 2003, p.8-11.

[2]مايكل ميكالكو، كيف تصبح مفكراً مبدعاً، ترجمة: علا أحمد،القاهرة، الدار الدولية للاستثمار، ٢٠٠٤م، ص١١٩-١٣٨.

جديداً، حيث يطلق على هذه العملية التركيب أو الاصطناع أو التوليف أو الابتـداع، ويـرى كثيرٌمن الخبراء أن هـذا جـوهر الإبـداع _ وهـو مـايمكن أن نلاحظـه في عمليـات الإنتـاج والإخراج ذاتها- وإذا كان العباقرة المفكرون مرنين فذلك لأنهـم يوسـعون آفـاق تفكـيرهم بإدراج عوامل عشوائية وتصادفية وغير ذات صلة ببعضها ضمن عمليات تفكيرهم..

وفي تطوير الأفكار وكيفية تقـديم مكونـات موضـوع مـا برؤيـة جديـدة يـرى " ليونـاردو دافنشي" في مؤلفه " نظرية التصوير" أنه من الضروري تعلم كيفية فصل الأجزاء عن الكـل، على سبيل المثال: تمثل الرؤية إحدى أكثر العمليات سرعة: فنظرك يحيط بعـدد لا نهـائي مـن الصور والأشكال، ومع ذلك فهو لا يثبت أو يركز إلا على شيء واحد في كل مرة. ولكي يقرأ الإنسان نصاً ينبغي عليه أن يفكر في الكلمات واحدة واحدة ثم الجمل المؤلفـة مـن الكلـمات وليس العدد الإجمالي للحروف المكتوبة في الصفحة..وكما كان" ليونـاردو" يعتقـد أنـه لكـي يفهم المرء الأشياء ينبغي عليه أن يبدأ بتفصيلة واحدة ثم ينتقل إلى غيرها ويقول: لا شـك في أننا ندرك أن عملية الابصار، هي أسرع العمليات الممكنة وأن العين تشاهد في لحظـة واحـدة عددا لا نهاية من الأشكال، ولكنها لا تدرك مـن مجمـل هـذه الأشـكال، الا شـكلاً واحـداً تتعرف عليه في كل لحظة.[1]

إن الانتقال من تفصيلة إلى أخرى يقود إلى تولد أفكار مبتكرة أو غير مألوفة من خلال تجميع كل الاحتمالات أو باستخدام هذه أو تلك من المبادئ لإحداث طريقة ما في التغيير والتحسين.أما فى تتابع الأحداث فيقول "جون هوارد":(يتفاعل كل من الجرس العاطفي، والحالة المزاجية لكل صورة، والكلمة، أو الفاصلة الموسيقية، لتكوين الحدث الإنساني، وهذه

[1] ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوى، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٥م، ص٩٧.

العملية يمكن مقارنتها بالطريقة التي يكون فيها انطباعنا عن لحظة ما من حياتنا يعد استذكارها انطباعاً مرتبطاً قبل كل شيء بالأشخاص، إلا أنه يتضمن أيضاً احساسنا بالمكان وبالظواهر، وبالأصوات البشرية وأصوات الطبيعة. قد لايكون الناس الذين يظهرون على الشاشة قادرين على الفعل المؤثر فيما يتعلق بمحيطهم، لكن استجابتهم العاطفية له هي القوة التي تدفع بتتابع الأحداث قُدماً..)[1]بل ويعتقد البعض أن على المخرج في مرحلة الإنتاج المتقدم أن يتخطى العلاقة العاطفية بينه وبين ما تم تنفيذه في مرحلة التصوير من مشاهد، ذلك مما يتيح له تفعيل قدراته في الاختيار والتفضيل ما بين الصور التي تصلح دون غيرها مهما كان جهد التخطيط والتنفيذ السابق..[2]

هكذا بهذه الطريقة أو تلك يبرز دور المخرج أثناء متابعة الإنتاج لمراحله الأساسية أو عناصره وخطواته المتمثلة في"إعداد وكتابة السيناريو والتصوير وفن المونتاج".

٣/٢ الخطاب التصويري عند المخرج:

صانع الفيلم أو البرنامج السمعي بصري– سواء كان منتجاً أو مخرجاً – يستهدف في المقام الأول الإدراك البصري عند المتفرج، وذلك لما له من أهمية قصوى من بين مدركات الحواس الأخرى..أما خطابه التصويري الذي يعمل على نقله بتمثيله للحياة ومحاكاة الواقع إن لم ينقله تماماً؛ هو مانجده دائماً في ذاته متطوراً في مدخلات العملية الإنتاجية والصناعية من جهة، ومواكباً لاحتياجات البشرية والتغييرات الاجتماعية أومتغيرات الوظيفة الإعلامية من جهة أخرى.. ولعل ما يجذب المُشاهد تماماً هو الحضور القوى للإحساس بالواقعة التصويرية (لاينكر "ألان" الفنان الفرنسي، أن الفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة ودراسة نظمها ومعرفة

[1] جون هوارد لوسون، السينما العملية البداعية، مرجع سابق، ص ٤٣١، ٤٣٢.

[2] Paul Kriwaczek , Documentary for the Small Screen , Great Britain , Focal Press, First Published1996, p.xi

أشكالها، ولكنه يضيف إلى هذا كله أن الفنان في حاجـة إلى تنظـيم الطبيعـة، والكـشف عـن إيقاعات جديدة والاهتداء إلى علاقات جمالية لم تكن في الحسبان)[1].

فالعروق النافرة من الأجسام وتقوس العضلات في الأيدي والصدر والوجوه الشاحبة الذابلة أو العيون سواء كانت دامعة حزينة أو متقدة ذكية...وغيرها من صور ومَشَاهد حيّة تعتبر كلها أحاسيس قوية لظواهر تشكيلية وأطر تصويرية كامنة فى حياتنا ومعيشتنا اليومية، وهي أشياء في مجملها صور لا تعني إلا مدلولاً ذهنياً عند المُشاهد المُتفرج والذي يعمل صانع الفيلم دائماً على شحذه ومن ثم إثارته لإحداث الأثر البالغ فيه.وقد يشير ثمة نص من النصوص الأدبية لصور بصرية أو خطاب تصويري ما إختلافاً وتفاوتاً واضحاً من عند مخرج لآخر.. وكمثال في هذا المنحى يمكن أن تتفاوت الصور التي تعبر عن هذا النص من شخص لآخر:

"حينما تغضب الطبيعة وينتفخ صدر النيل حينها يمتلئ صدر الرجال بالغيظ من فيضانه وعنفوانه عليهم وعلى زرعهم ومساكنهم ولكن ما يلبس أن ينسوا ويصالحونه كما العشيق الذي لا يصبر على هجره وفراقه كثيراً...رائحة الطين فى موسم فيضان النهر حيث يغمر الأرض فتنتشي كالأنثى تماماً وهي تخرج روائح عديدة كأنها تعلن خصوبتها وقابليتها لغرس البذور لطرح الثمار.. هنا تشتم روائح متناثرة حسب الوقت والموسم.. فحينا مع هبة ريح تغمرك رائحة التبن أو القمح أو البصل أو يفوح أريج البرتقال والليمون حيناً آخر...كان حينما يتلاشى صوت آنين السواقي أو طقطقات ماكينات ضخ الماء على النهر فى بدايات المساء، يبدأ صدأ نغمات ربابة منفردة هنا أو هناك يطغى رويداً رويداً ثم ما يلبث أن يرافقها

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن عند آلان – التعبير بالألوان ،كتاب العربي، رقم ٣٩،يناير ٢٠٠٠م، ص٤٦.

حناجر شباب ثم رقص وطرب..وضرب على الأرض حتى بزوغ الفجر فى معنى آخر من معانى الحياة لا أكثر.."[1]

إن لكل إنسان أو موقف وجوهاً متعددة وكثيرة، ولكن على المخرج عبر أداء المصور ترقب لحظة وجود الإحساس الأكثر قوة والتعبير الأكثر عمقاً للموضوع المحدد الذي يعمل على تحقيق وتوصيل الرسالة المبتغاة له؛ وهكذا من المؤكد أن تختلف وفقاً لتباين التفكير الصورة البصرية لهذا المثال والنص الصوتي ولكن من الجانب الآخر قد يتفق الكثير منهم بان الايقاع الصوتي لجملة "طقطقات ماكينات ضخ.." تصلح كنص أدبي مقرؤ أكثر منه مسموعاً، وهكذا أيضاً في مستوى الصراحة والإفصاح بالعبارة"..يغمر الأرض فتنتشي كالأنثى تماماً.. " وهكذا بالطبع (لايمكن التعبير في الفيلم السينمائي عن الآراء والأفكار، وخاصة الأفكار التجريدية، بنفس الوضوح الذي يمكن التعبير به في الكلمة المكتوبة..يجب أن تظهر هذه الآراء والأفكار عن طريق تأثيرها على سلوك وتصرفات الشخصيات والحيوانات والأشياء التي تسجلها آلة التصوير. إن السينما تصور فقط النتيجة الخارجية، أي الأفعال وردود الأفعال التي أثارتها الدوافع والأفكار والرغبات..وكما قال روبرت فلاهارتى: لا يمكنك أن تقول في السينما كل ما يمكنك أن تقوله عن طريق الكتابة، ولكن يمكنك هنا أن تقول ما تقوله بدرجة عالية من الإقناع..).[2]

تتعقد دوماً عملية الإخراج السينمائي أو التلفزيوني، ذلك لأن هذا الفن يجمع ويضع كل الفنون- السمعي بصرية- في قالب واحد، ومن ناحية أخرى قد تطور الإخراج السمعي

---

[1] لاحظ لنص سيناريو فيلم (الرحيل) مع الملاحق؛ وقارن الاقتباسات مع متن رواية الأديب الطيب صالح.

[2] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب المصري، ١١٩٧م، ص١٢.

بصري كفن وعلم وحرفة_ بوضوح وتأثر مستمر ودائم _ بأدوات وأساليب وتقنيات المسرح والإذاعة، ولكن يبقى على المخرج أن يعرف من كل ذلك ما يجعله يتمكن من حرفته وتصبح مخرجاته جيدة التصنيف.. ويستطيع اتخاذ قرارات سريعة وسليمة من بين عدة خيارات في مرحلة ما.. ذلك لأنه يرى ويشعر بالكثير مما قد لا يراه ويشعر به غيره..

بل ويضيف على هذا المعنى" دزيغا فيرتوف" المخرج الروسي للأفلام التسجيلية قائلاً:(العين السينمائية هي التي تنافس العين البشرية في تصويرها المرئي للعالم وتقترح رؤاها الخاصة).[1]كما يؤكد أهمية الرؤية الخاصة للمخرج ونظرته الفاحصة للأشياء من حوله بقوله (تفهم العين السينمائية على أنها مالا تراه العين، ميكروسكوب وتليسكوب الزمن إنها إمكانية الرؤية بدون حدود أو أبعاد، إنها الحياة بغتة..تكمّل هذه التعاريف بعضها البعض لأنها تعنى كل الأساليب التي عن طريقها يصبح بالإمكان كشف وعرض الحقيقة).[2]

إذا؛ فلكل مخرج مهارته في التدقيق والتعميق حسب تجربته الإنسانية المختلفة ومن ثم ضمن هذا المفهوم تأخذ أشكال الصراع في توظيف التعبير التصويري أنواعاً مختلفة مثل:التجريد، الغموض، الغرابة أو عدم اكتمال الأشياء، التشخيص،التضاد، التماثل الجانبي أو السمترية وغيرها. كما قد يرى البعض أن قانون الفن هو صيرورة الإبداع ذاته التي تشذ عن كل تطابق..لأنه في التطابق يقارب الفن موته الحقيقي بثبات..[3]

---

[1]دزيغا فيرتوف، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة: عدنان مدانات، بيروت، منشورات مجلة الهدف، ط/١، ١٩٧٥م،ص٣١.

[2]فيرتوف، المرجع السابق، ص٤٧.

[3]هربرت ريد، معنى الفن ، ترجمة: سامي خشبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م،ص١٨،١٩ .

وضمن هذا الفهم أو ذاك قد يتسنى لبعض المُـشاهدين أن يـرى الجـمال جمـالاً، وقـد تتـاح لبعضهم الآخر الفرصة لكي ينعم بمتعـة فكريـة وعاطفيـة، وقـد لا يـراه غـيرهم إلا لغـزاً يقلقهم.. وخير مثال لذلك هو الإبراز الذي يستخدمه المخرج باعتباره أحد مكونات الكادر ليصبح في بؤرة الاهتمام لدي المُشاهد عن طريق الحجم أو حركة الكاميرا أو الزاوية أو حركة المنظور...إلخ، وعلى وجه العموم نجد(أن التركيب الفني للصورة يخضع لقواعـد أساسـية متفق عليها إلا أنه أيضاً يتأثر بأسلوب الإخراج ورؤية المخرج للبرنامج ولأحداثه وتطورات هذه الأحداث ونمط الشخصيات التلفزيونية، كما أن التركيب الفنـي يخـضع أيـضاً لطبيعـة الجمهور وذوقه الفني وقيمه الجمالية)[1]

ولكن تظل دائماً الطبيعة والناس مـن حولنـا كلهـا أطـراً تـصويرية تـستحق منـا الوقـوف، والـتأمل وإخراجها في تصوراتنا الذهنية توطئة لاستخراجها كخطاب تصويري لاحقاً عنـد الحاجة إليها في عمل ما؛ يوضح ويؤكد"دافنشي"أن أفضل طريقة لـتعلم صـياغة الأشـكال القصصية بقوله:(يتعين عليك أن تذهب مراراً للتجوال بغرض البحـث والمـشاهدة لتأمُـل الأماكن والأشياء وما يأتي به البشر مـن حركـات وأفعـال إثنـاء الكـلام والإمتـاع والـتفهم والضحك،أوعند اشتباكهم في شجار ويقدمون عليه من أفعال...عليك تأمل أوضاع وأفعال المحيطين بهم..سواء أكانوا من الذين يفصلون بين الأطراف المتشاجرة أو من بين المشاهدين والمراقبين..)[2]

وكما هو الحال في الأدب وبقية الفنون، يهتم الإنسان بمشاعره الذاتية محاولاً عكسها أكثر مما يهتم بالعالم المحيط به، فكل منّا- بطبيعة البشر- يشعر بذاتـه بطريقـة مختلفـة، ومـن ثـم إننـا

---

[1] محمد مهنى وسامى الشريف، الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مرجع سابق، ص١٩٧.

[2] ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، مرجع سابق،ص٢٤.

نتصرف في هذا العالم استناداً لشعورنا بأنفسنا واعتقادنا لما هو متوقع..وهكـذا تتفـرد الرؤيـا الإخراجية للمخرج كل على حده؛ والتي من دونها لا يمكن أن يكون مخرجاً فعّالاً أو متميـزاً ببصماته التي تظهر في منتجاته..والفيلم القصير "مستقبل الفن"[1] كمثـال نـتلمس فيـه حـين مشاهدته خطاب تصويري محاولاً أن يعكس طرائق التفكير، ويجتهد في أن يوضح لنـا رؤيـة المُنتِج وتوقعاته للفن مستقبلاً، حيث يعالج الفكـرة عـبر الرسـوم المتحركـة ويعكـس كيـف بواسطة الحاسوب والإنسان الآلي وبمعطيات الحاضر يمكن أن يكون الفن.

إن الرؤيا هي(البصيرة الدقيقة للعمل الفني التي تحقق الفيلم أو البرامج..فالفيلم هـو وهـم وليس حقيقة وهذا الوهم يتحقق عبر المخيلة أو الرؤية المتبـصرة والمتبحـرة في فنـون العمـل وواقع الحياة..لذا الرؤية والقدرة همـا أهـم جوانـب الموهبـة الإخراجيـة..)[2]..(إن صـانعي الأفلام الحكماء يتمسكون برؤياهم.. أما تعقيدات الخطوات البينيـة.. فيجـب أن لا تحجـب الرؤية عن الفنان المبدع وألا تبعده عن مفهومه الشخصي الفريد للفكرة التي حركـت رغبتـه لكى يستخدم السينما كوسيلة له في الإتصال بالغير)[3] فالرؤية عند المخـرج– مهـما كـان مجـال عمله للسينما أو التلفزيون– هي الإحساس والإدراك والتصورأو التنبؤ المسبق بكل تفاصيل ودقائق العمل الإبداعي وملاحظة الفعل ورد الفعل الذهني والعاطفي المراد الحصول عليه؛ لاسيما متابعة عملية الخلق الفني وتحقيقها، والرؤية بالطبع تتبـاين مـن شـخص لآخـر مـثلما تتباين الأعمار والأجناس والإشكال والبصمات وكذلك كل المتغـيرات التـي تحـيط بالبيئـة، ومثلها كذلك يتباين المخرجون ويتفرد كل برؤياه وببصماته الإخراجية..

---

[1] شاهد الفيلم: مستقبل الفن، المنتج ميتس ميبرا، انتاج ميبرا ٢٠٠٠م.

[2] عبدالباسط سلمان ، الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفـضائية،القاهرة، الـدار الثقافيـة للنـشر ٢٠٠٦م، ص١١٩.

[3] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص١٣.

وعليه بذات المعنى، ولأن امكانية وسائل الإتصال أصبحت متاحة ومنتشرة عالمياً عبر القنوات الفضائية والوسائط المتعددة كان لابد للقائم بالاتصال – سواء كان مخرجاً أو غيره- وضع في الاعتبار هذه المعايير ضمن رسالته..وانه دوره أكبر و (لم تعد وظيفة المخرج إذن قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثالية على الورق إلى حالة مادية تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، وإنما تجاوزت ذلك..إلى تفسير النص تفسيراً يقوم بالدرجة الأولى على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته في الثورة عليها وتغييرها إلى ما هو أكثر نفعاً وبناءً)[١]

يظل المنتَج السمعي بصري متطوراً بطبيعة الحال لأنه من الإنتاج الفكري وآخر ما توصل إليه التقدم العلمي لنقل الفكر أوالمعرفة أوتقديم المعلومة، بل ويمكننا القول إنه كلما ارتقى هذا المُنتَج كشكل ومضمون انعكس ذلك إيجاباً على الفكر والثقافة والقيم في المجتمع المعين. (فالواقع أن العاطفة المثارة بتأثير صورة سينمائية تشبه تلك العاطفة التي يثيرها مشهد ما في الحياة الحقيقية. لأنه مهما كان مخرجو الأفلام والممثلون بارعين، فإنهم لا يستخدمون رموزاً تثير العواطف، بل صوراً هي الدلالات الواضحة التي يخلفها أثر الأشياء على الشاشة... تستمد السينما قوتها من قدرتها على إثارة ردة فعل عاطفية تتميز بأنها فورية وأكيدة).[٢]

(إن صنّاع الأفلام يخلقون في الواقع مجموعة من القواعد الأساسية التي نحكم بها على الواقع. وفي الفترة القصيرة التي تبلغ ساعة أو ساعتين يمكن أن نؤمن بدقة في "حقيقة" أفلام طفل روزماري، ويوم أن سكنت الأرض، وكنج كونج، ومارى بينز، وساحر أوز، أو إيه

---

[1] سعد أدرش ، المخرج – في المسرح المعاصر،الكويت، سلسلة عالم المعرفة الإلكترونية ،١٩٧٩م، ص ٢٠.

[2] لويس جاكوب ،الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٦م، ص٦٥.

تى..)[1] ويشير "جون هوارد" في عملية البناء عند الصراع السمعي البصري[2]: بأنه تتطلب السينما حركة مطردة تماماً وفي كل أجزائها. فبدون حركة لا يمكن أن توجد درجة من السرعة أو شكل أو حياة في الصور. توفر الرحلة إيقاعاً يمكن أن يكون متنوعاً باطراد، ومتقطعاً، أو مكثفاً. وتكون الرحلة أكثر تأثيراً عندما تعبر عن التجربة المعادة أو المتراكمة منها. عندما تكون صراعاً "دراميا" للتغلب على العوائق وللوصول إلى الهدف.

إذاً دائماً ما هنالك علاقة بين العرض والمُشاهد والذي يعمل المخرج مسيطراً لتحديدها وتأطيرها ونقلها حين يتبدل حجم وشكل المشهد أو اللقّطة وحركة الكادر، فترى الكاميرا القصة كما يراها المخرج، حيث يصبح المصور هو عين المخرج التي ترى المنظور ويده التي تصنع اللقطات والمشاهد.

٤/٢ المخرج وسمة الحرية في اتخاذ القرار:

الإخراج كلمة شاملة تجمع بين عمليات التحضير والاستعدادات الأولية، ثم مروراً بعمليات التنفيذ المختلفة للفيلم المُنتج حتى يكون صالحاً للعرض.. ويتميز كل مخرج عن الآخربما لديه من قدرة لتخيُّل النص وتحويله إلى صورة معبرة، وكيفية ربط مجموعة هذه الصور أو تلك في سلسلة متكاملة لتصير ذات قيمة إبداعية جمالية عالية..وهى في النهاية لغة صوتية وبصرية، وأداة للتعبير السمعي بصري مما تتطلب من المخرج المواكبة للتقدم والتطور المطّرد لوسائل الاتصال الذي تفرضه وتقتضيه طبيعة العملية الاتصالية.. فيتحول إنتاجه إلى لغة كغيره من لغات التواصل ومظهراً بل ودالاً حضارياً تمكن صانع هذا الفن من تحقيق ذاته وتحقيق أهداف وتأثيرات مجتمعية محيطة.

---

[1] جوزيف م بوجز، مرجع سابق، ص ١٣٥.

[2] جون هوارد، مرجع سابق، ص٣٨٣.

ويمكن القول إنه كلما كان النص السمعي بصري في الحقيقة غنياً في محتواه الفكري ورؤاه الصورية وأصيلاً في أسلوبه ودقيقاً في بنائه؛ كلما أصبح هذا العمل الفني عميقاً وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة..

بالطبع حينما يمارس المخرج عمله باعتباره فناً أو علماً أو ممتزجاً بين هذا وذاك فهو يتنقل بحرية في اتخاذ القرارات وليس ثمة نوع من العهود أو المبادئ المتفق عليها مع المُشاهد وغيره تُلزمه بالإتباع، ومثال لذلك حينما يتعلق الأمر باستخدام الكاميرا وكيفية توظيفها فنياً وتقنياً لتحقيق أهداف متنوعة.. فربما يستخدمها المخرج أحياناً كما لو كانت عين المُشاهد، وأخرى كما لو كانت للراوي أو وجهة نظر شخصاً كالممثل حينما يشارك في الحدث نفسه، فهو يسوغ حركة الكاميرا لتحقيق السلاسة أو الحيوية للفيلم سواء بالتبديل المتعدد للزوايا أو بإعطاء قيمة خاصة للمَشاهد الثابتة من أجل ردود أفعال والمزيد من التأثيرات عند المتلقى.

ومثال آخر لما يحدثه المخرج من تعقيدات كإثرائه لتيار الصور السمعية البصرية التي يتصل بعضها ببعض؛وكما هو الحال عند تبديل صوت وقع اقدام لصورة فرس يجري وادخال صوت موسيقى بدلاً عنه. حينها ينصب محور الاهتمام في الصلة التي يقيمها الشيء والصوت من علاقة سلبية عادية أو ذات صلة جديدة تتسق مع الموضوع، وبمعنى تغيير تركيبة الصوت الطبيعي للصورة البصرية بصورة أخرى بحيوية ومهارة فنية عالية. ولكن يجب بالضرورة على صانع الفيلم أن يدرك الأثر النفسي عند المتلقى لمنهج الفصل هذا، والعمل بمهارة وحذاقة للسيطرة على قوالب بناء التوليف وتركيبات السمعيات والبصريات، ذلك كذلك لأنها تحطم "نظام الأشياء" الجامد والمتعارف عليه من أجل التعبير بطريق جديدة عن الموضوع أو الموقف والرؤية للصانع منه..

وعلى الرغم أن المنتَج السمعي بصري عمل يرتبط بفكر وفن وإحساس المُنتج الذي يلعب دور المخرج نيابة عنه أوالمخرج نفسه، وبالطبع تتفاوت بينهما الرؤى البصرية-السمعية كل حسب إطاره الدلالي وبلغة معبرة وأسلوب متطور- شكلاً ومضموناً - لتلتصق حينها الرسلة المرجوة عند الجمهور العالمي وليس المحلي فحسب. وهنا لا بد أن يتمتع المخرج بمهارات أخرى تجعله يسيطر ويحرك أفكاره من خلال العناصر البشرية والمادية جيداً..(المخرج لا بد أن يمتلك سمات القيادة والقدرة على التأثير في الآخرين والسيطرة على ظروف الموقف التصويري والتكيف مع الإمكانات المتاحة وتوظيفها بشكل أمثل...والمقدرة على استيعاب التفاصيل الدقيقة وفهمها خاصة في مجالي مضمون الفكرة والإمكانية التقنية لتنفيذها)[1]

وكمثال في صناعة وبناء الفيلم، يذكر المخرج السينمائي "سيرجي آيزنشتاين" أن اللقطة الطويلة الجيدة البناء المقامة على مبدأ تكوين الصورة هي كل متكامل في المعنى الحرفي للتوليف، ويمكن في تطور منهج التوليف تجزأت اللقطة إلى عناصر متفرقة وبدرجات متفاوتة بناء على زيادة أو نقصان حجمها لتوجد تتابعاً جديداً وعلاقة جديدة بقصد تشريب الفعل الحركي والدرامي الذي يسعى لكشفه..ويضيف (نرى أن التناول الخلّاق الواعي للظاهرة موضوع العرض يبدأ في اللحظة التي يتفكك فيها الوجود المشترك غير المتصل للظواهر، ويحل محله الاتصال العرضي المتبادل بين عناصرها، وهو الاتصال الذي يمليه موقف صانع الفيلم من الظاهرة، الذي يتقرر بدوره بناء على نظرة صانع الفيلم إلى الأمور).[2]

---

[1] محمد مهنى وسامى الشريف، مرجع سابق، ص١٣٥.

[2] سيرجي ايزنشتاين،مذكرات مخرج سينمائي،ترجمة: أنور المشرى، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،بدون تاريخ، ص٢٠٨.

قد يبدو لمخرج ما استخدام الكاميرا كما لو كانت عين المشاهد "Subjective"، ونادراً ما يحركها بينما يري آخرون أن حركة الكاميرا تدمر الحقيقة؛ لكن كل ذلك باعتبار المضمون في كل لقطة أهم من الطريقة التي ينقل بها، فالقصة تأتي أولاً ثم تتابع كل لقطة الشخصيات وأفعالها حسب الحاجة من زاوية بعيدة لأقرب أو العكس ومن حركة مشهد لتفصيل أو العكس. وهكذا يصبح منهج التوليف / المونتاج وسيلة من وسائل القدرة على التعبير في الفيلم، ويؤكد ذلك المخرج "سيرجي آيزنشتاين" بقوله (إذ يبدأ فن توليف السمعيات والبصريات في اللحظة التي يبدأ فيها صانع الفيلم بعد فترة من التفكير البسيط في الصلات الواضحة في إقامة هذه الصلات بنفسه أي باختيار الصلات التي تعكس جوهر المضمون الذي يهدف إلى تصويره وإقناع المتفرج به)[1]

وهناك نوعان من صانعي الأفلام من المخرجين أو المنتجيين وكما يبدوء الفرق واضحاً بينهما حيث (يكمن الفرق بين الفنان المبدع والحرفي الماهر في حقيقة أن الأول تتوفر لديه الشجاعة لكى يبتكر ويجرب ويخترع. وانه لا يخشى الخطأ ولذلك فهو يتقدم دائماً، بينما يعتمد الحرفي الماهر على أفضل ما يعرف مما أحرزه الفنانون المبدعون متفادياً مرحلة التجارب مستعيناً بالتطورات الجديدة).[2] ومن جهة اخرى ان الفيلم الجيد ليس نتيجة الإرتجال الكامل، بل هو حصيلة المعرفة، لا بالحياة والعالم الذي تصوره فقط، بل بالتقنيات التي تعالج الأفكار لكي تصبح أقوى تعبيراً.

---

[1] سيرجي، المرجع السابق نفسه، ص٢٠٩.

[2] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص١١.

١/٣ التطور الفني للصورة:

كانت ومازالت الصورة المرئية لغة مشتركة تجمع بين البشر في كل أنواع الاتصال والإعلام- إرسالاً واستقبالاً- وعبر التاريخ إستطاع الإنسان من تطوير مكونات الصورةبالدراسة والتجريب والتوظيف حتى أصبح ما يعرف عليه الآنبعصر "حضارة الصورة". ومن زاوية أخرى يعتبر التلفزيون مديناً للسينما من الناحية الحرفية والجمالية، فقد استعارت الصناعة المرئية بالتلفزيون - رغم تميزه الخاص- مصطلحات وتقنيات السينما لاسيما نظرياتها كذلك في مقومات وعناصر عمليات التصوير، المونتاج والسيناريو، مثل اللقطات أو الاختفاء والظهور أو القطع والمزج ..وغير ذلك.

أما على مستويات صناعة المرئيات الأخرى–كمثال المسرح- فقد نجد أن (المخرج اليوم يملأ فراغاً علمياً وفنياً لم يكن من اليسير لسابقيه أياً كان تخصصهم الأصلي أن يملؤوه..وهي حقيقة يؤكدها التطور التاريخي لواقع تقسيم العمل في المسرح..دور المخرج في المسرح الإغريقي كان ضئيلاً، حيث المسرح مكثف في كلمات الشاعر معنى ومبنى شكلاً ومضموناً..)[1]

ففي المسرح الروماني تحول الإبداع المسرحي إلى مجرد معزوفات للرقص والاستعراض بالمناظر المثيرة للدهشة؛ بينما ابتداءً من عام ١٧٤٧م عمل المسرح الإنجليزي على التطوير في مجال ابتكار مؤثرات ضوئية وتشكيلية أكثر واقعية، وساهم في كشف الصدق الفني في أداء الممثل..أما في فرنسا فكانت في القرن الثامن عشر ونصفه الثاني منافسة لتطوير فن التمثيل والخروج بفن المسرح من الأداء الخطابي والانفعالي إلى أسلوب أكثر منطقية وقرباً من الواقع المعيش وتوجيه الممثلين بتقريب الأداء من الصدق الواقعي قدر الإمكان.[2]

---

[1] سعد أدرش، مرجع سابق، ص٢٥-٢٦.

[2] المرجع السابق نفسه، ص٣٣،٣٢،٢٧ بتصرف.

يعتقد البعض أن المخرج والمنظر السينمائي "سيرجى آيزنشتاين" هـو أول مـن أدرك الـزخم الهائل الذي يحويه الكادر السينمائي من عناصر متعددة متباينة تكون بناء منسقاً مـن عنـاصر سمعية بصرية، وقد وضَح مؤكداً أن الصورة الواحدة وأجزاءها المركبة تقوم بالدور الحاسـم في العمل السينمائي الخلّاق..كما يحوى الكـادر الواحـد عـشرات مـن التفاصـيل ومحتويـات اللقطة الإخبارية والدرامية، وقد تلعب دوراً ما هذه التفاصيل بوصفها إشارات أو علامات لغوية.[١]

ويمكن القول: (نحن لانستطيع أن نجعل عيوننا أفضل مما هي عليه، ولكننا نستطيع تطـوير الكاميرا السينمائية إلى مالا نهاية)[٢] فضلاً عن قـدرتها عـلى الوصـف والتعبـير والكـشف عـن الحقيقة،وكما يقولون – في الصورة توجد الحقيقة- تبقي أداة التصوير الكاميرا، حيث (تقـدم رموزاً إضافية في الكشف والوصف والتعبير حتى أطلق عليها "الكاميرا القلم" لقدرتها على نقل المعاني والدلالات إلى المـشاهد خـصوصاً بعـد التطـوير المـستمر في تقنياتهـا وأسـاليبها المستخدمة).[٣]

إن تطـوير الأداء التـصويري وتقنياتـه عملـت عـلى تحسين الإخـراج التـصويري شـكلاً ومضموناً ومن جهة أخرى زادت مـن الإطـار المعـرفي للجمهـور عامـة وكـذلك عمليـات التـذوق الفنـي المطـرد عنـدهم ممـا يفـرض تقـديم المُنـتَج بلغـة معـبرة ومواكبـة يقـول "فيرتوف":(..سأجبر المتفرج على أن يرى هذه الظاهرة المرئية أو تلك، كما يفيدني عرضـها، حيث تخضع العين لإرادة الكاميرا السينمائية وتتجه بمعاونتها نحو تلك اللحظات المتسلسلة

[1] فاضل الأسود،السرد السينمائى،القاهرة، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م ،ص١١٣ ، ١٨٣.

[2] فيرتوف،الحقيقة السينمائية،مرجع سابق، ص٢٣.

[3] محمد عبدالحميد، الاتصال في مجال الابداع الفنى الجماهيرى، القاهرة، مكتبة مصر،١٩٩٧م، ص٩٥.

من الحدث).[1] ذلك بالضرورة لا يعني تعارضاً بين ميول المخرج والمُشاهد للمرئيات، بل هو ما يفرض نوعاً من التنافس لتقديم واختيار الأجود؛ فالصورة من العوامل ظاهرة الجذب نحو الشاشة أو العكس، والإنسان المتفرج يهتم بإمتاع العين والتذوق الجمالي واللون والضوء المريح وإدخال السعادة في نفسه بالنظر والإبصار قبل اهتمامه بمحتوى الرسالة ومضمونها.

ولأن الإطار المعرفي أو المخزون الشعوري الثقافي بطبيعة الحال يختلف من شخص لآخر..يصبح من الضروري لصانعي الأفلام والبرامج الحاجة الدائمة لتغذية المخزون الشعوري الثقافي والإدراكي مع إضافة خبرات تراكمية مستمرة وكافية تجعلهم يختارون ويحددون" لماذا ؟ ولماذا لا؟" ويفرقون ما بين الصورة التضمينية والأخرى التي تحمل رسالة رمزية أو ثقافية أوما يحدث تناغماً دلالياً..فالمخرج هو الذي يحدد ما هو مطلوب من المَشَاهِد واللقطات التي يجري تسجيلها أثناء التصوير، أو كيف سيتم تركيبها وتوليفها لاحقاً محققة المعاني والدلالات المرجوة، والذي يرغب في إيصالها أو حتى العدول عنها أحياناً..

ولأن حرية الاختيار لعناصر العمل السمع بصري شبه مطلقة؛ يبقى من الضروري أن يلم المخرج أو المُنتِج بقواعد العمل السمع بصري حتى يتسنى له التخطي بوعي أو إذا أراد كسر ما هو متعارف عليه من مفاهيم لعمليات الإنتاج التلفزيوني أو السينمائي.

٢/٣ صناعة الإطار والتأطير للصورة:

صناعة الصورة- شكلاً ومضموناً- تشكل عاملاً أساسياً في إنجاح المُنتج التلفزيوني أو السينمائي، وسبب القصور في استخدامها بالكفاءة المطلوبة واستقصاء أبعادها وإمكاناتها المختلفة، هو ما يؤدي في المقابل على إنقاص كفاءة مستوى الصورة في الفيلم أو البرامج وبالتالي مستوى تأثيرها في المتلقي.

[1] فيرتوف، مرجع سابق ،ص٢٤.

فالمُنتج التلفزيوني/ السينمائي بخصائصه ومهامه وأهدافه المتنوعة وبأشكاله المختلفة بحاجة لتوظيف كل إمكانات وقدرات الكاميرا المتطورة ومهارات المصور الناجح، وكمثال لذلك، حين يتعامل مصور الفيلم الوثائقي فهو يتعامل مع الواقع والحقيقة، ولذا يسعى لأن يكون بمقدوره تقنياً التصوير في أي مكان: داخل كوخ، حقل أو فناء خارجي، تحت أجواء ممطرة، في صحراء أو مهبط طيران أو على سطح سفينة بالبحر...وغير ذلك من بيئات؛ وكما يجب أن يلغى أو يقلل تماماً إمكانية العطب، حيث إنه يجرى تصوير لحظات وأفعال الناس التي لا يمكن تكرارها..

من جهة أخري فإن المُنتج التلفزيوني/ السينمائي بحاجة ليس لصورة جميلة مضبوطة جمالياً وتقنياً فحسب؛ بل صورة تحقق المعنى المراد إيصاله سلبياً أو إيجابياً؛ فعملية التصوير ترتبط وتخضع لاعتبارات العلم والفن، ومن ثم تتحقق المفاهيم والدلالات لتأكيد الحس الفكري لبعض المواقف بتلك العناصر الإبداعية.. فعملية التصوير كمفردة إبداعية بصرية أشارت إليها وبسطتها "نسمة البطريق" كمثال من خلال بعض المفاهيم المرتبطة بزوايا الكاميرا (لكل عملية من تلك العمليات دلالتها في تجسيد المعاني والأفكار، فالمنظور الغاطس-أي لقطة من أعلى- قد يعطي إحساسا بالإحباط والعزلة أما عكس الغاطس فهو يعطي إحساساً بالسيادة والقوة..وليس هناك قوانين أو ثوابت تنظم تلك العلاقات بين الكاميرا وزواياها والموضوع ويجب إذا استخدام تلك الأدوات بعد دراسة متأنية فنية وعلمية، فزوايا الكاميرا وما يمكن أن ترمز له اللقطة من خلالها ما هي إلا جزئية للتعبير عن إحساس معين).[1]

تؤول للمخرج مسؤولية الصورة ومدى توظيفها فنياً وجمالياً في المُنتج التلفزيوني أو السينمائي؛ فاللقطة أو الصورة في الفيلم أو البرامج في تكوينها الخارجي والداخلي – التأطير

[1] نسمة البطريق ،نقد الفيلم، مرجع سابق، ص٢٥٦.

للصورة وما بداخل الإطار من صورة – توظف في مجملها بحدها الأقصى جمالياً وفنياً لتحقيق أفضل النتائج للرسالة المرجوة، وتبقى كل المهام الفنية على عاتق المخرجين وتحت مراقبتهم ومسؤوليتهم المباشرة، حيث يتعاملون مع الصورة بشكل لصيق ويصنعونها أو يقفون على صناعتها منذ البداية، أو يختارونها في المرحلة النهائية للإنتاج أو يعملون على تنقيتها من الشوائب والأخطاء الفنية والتقنية إن كان قد لازمت عمليات التصوير.

أما لمعرفة الكيفية التي يتم عبرها صناعة الصورة بفاعلية فلابد للمخرج أن يعمل بإدراك تام وإهتمام لتحديد رؤياه بوضوح ويمكن أن تتمثل في حدها الأدنى كالتالى:

- التحكم تقنياً في أداء وآليات الكاميرا لتحقيق الكفأة الصورية والصوتية المطلوبة..
- التوظيف السليم لأنواع اللقطات المختلفة..
- استخدام وتوظيف زوايا الكاميرا جيداً..
- توظيف عنصري الضوء والظل لإيصال المعاني المختلفة والمتباينة..
- توظيف حركة الكاميراللإحتياجات المقصودة..
- التعامل مع الفراغ وتوظيفه بشكل أمثل، كالعمق أو القرب وتوزيع موضوعات التصوير في الإطار الصوري..
- التحكم واختيار تكوين اللقطة لتنفيذ الرؤية الإخراجية المطلوبة..
- استخدام لغة الصورة أكثر من لغة الصوت..
- إنشاء لغة بصرية ما أمكن مثل استخدام الرمز، الدلالة، العلامات في الصور وغير ذلك..

وكما ينبغي للمخرج و لاسيما الكاتب الإلمام التام بالعديد من الاعتبارات والقواعد أهمها:

- الإلمام بأنواع اللقطات ووظائفها.. ومستويات الالتقاط لها.
- الإلمام بقواعد الانتقال من لقطة لأخرى..

- عند تصميم المشهد يجب أن يترك السيناريست للصورة أن تحكي قصة الفيلم ما استطاع لذلك سبيلاً..مع وضع في الإعتبار شرائح المجتمع المختلفة وقدراتهم على المُشاهدة والسمع ما أمكن.

- يفضل أن يبدأ المشهد وينتهي بلقطة واسعة كما لا بد من تسجيل التفاصيل بلقطات مقربة.

- تزداد درجة المشاركة العاطفية بزيادة نسبة لقطات رد الفعل كلما تتابعت المشاهد.

- العناية بتصميم وتنفيذ لقطات الفيلم أو البرنامج، مما يؤدي إلى جودة وضبط وقت المونتاج لاحقاً.

٣/٣ مكونات وعناصر الصورة:

تعتبر الصورة هي العنصر الأول في البرامج التلفزيونية بشكل عام، وفي الأفلام الروائية أو التسجيلية على وجه الخصوص، وهي تسبق عنصر الصوت من حيث الأهمية ذلك لأن صناعة الأفلام كمثال هي أشكال فنية صُممت حتى تتيح للمُشَاهِد أن يرى أكثر من أن يسمع..ومن الضروري أن نعرف أن ذاكرة المشاهد وخياله فقط هما اللذان يكملان تجسيم الموضوع الثلاثي الأبعاد في الورقة المسطحة أو الصورةالعادية..[1]إن الواقع قد لايضمن بالضرورة صورة جميلة؛ وذلك لأن كلاً من العين والكاميرا ترى الأشياء بطريقة مختلفة عن الأخرى، وهذا ما يتطلب من المصور القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية المطلوبة..ومن ثم الوصول إلى مفاتيح الحلول التي تمنح هذه الصور القوة لجذب انتباه وعواطف المشاهدين الذين سيظلون مجهولين على الدوام.

---

[1] يلاحظ وجود تصوير ثلاثي الأبعاد بنظام الكاميرات المتوازية والذي يمكن مشاهدته كذلك ثلاثياً الأبعاد باستخدام نظارات معينة.

شاهد _على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق فيلم: شرح تقنية ثلاثية الأبعاد،انتاج S.S Descovery science . 2010

ولإحداث هذا التأثير أو إيصال ذلك المعنى أو التعبير عبر "الصورة"، فهنالك دائماً دوافع تجعلنا نختار العناصر الأساسية الجمالية، والمصور بمفهومه في التذوق والتمييز والحساسية هو ما يدفعه في التعامل مع وضع الكاميرا وزاوية الرؤية والنسب بين الأبعاد والألوان وغيرها من الاختيارات كنوع الكاميرا المستخدمة أو تقنيتها أو قدرتها أو حتى البيئة للموضوع المصَوَر؛ إذ لا بد أن تشمل العملية الفنية للصورة اختيار عناصر ما في كل مشهد أو لقطة، وقد تتعدد هذه العناصر لكنها لن تخرج عن الشكل ودرجات الظل والملمس واللون ،كما يضاف لأحداث التكوين في الصورة عناصر أخرى مكملة مثل: العمق ، المنظور، التوازن، الانسجام، الحركة...وغيرها؛ مما تشكل عاملاً أساسياً في إنجاح صناعة الصورة بالفيلم أو دون ذلك.

يمكن تناول العناصر ومكونات الصورة الجمالية على النحو التالي:

أولاً/ الإضاءة والظلال:

إهتم الإنسان في التاريخ وعبر قرون مضت بعنصر الضوء والظل، وقد توصل الكلدانيون إلى إبتكار الزجاج المكبر، بينما درس البابليون النور وظلالاته. وفي اليابان والصين شواهد على أن ألعاب الظل كانت منتشرة، تلك التي تتطلب تأليف مايشبه رأس أرنب أو حصان أو طير عبر استخدام الأصابع أمام مصدر النور.. وشهد القرن الثامن بعد الميلاد المزيد من البحث في فلسفة الضوء ومفهومه وحقيقة انعكاساته وذلك عبر علماء وفلاسفة عرب وصينيين مثل جابر بن حيان الذي درس علم الضوء وانعكاساته وخطوطه وهو لايزال فى التاسعة والعشرين من عمره.[1]

[1] محمد رضا، السينما العربية في بحر المتغيرات، مهرجان دبي الثامن،٢٠١١م، ص٧.

الضوء والظل..الليل والنهار..ضوء الشمس أو القمر..لون البحار والأنهار...ألوان الطيف،الصحراء، الجليد والغابة...الخ؛ كل ذلك يظهر عبر صناعة عنصر الإضاءة ، حيث تلعب دوراً بارزاً – وظيفياً وفنياً- في عملية التصوير، كما تعتبر الإضاءة واحدة من أهم عناصر التعبير في الصورة التلفزيونية أو السينمائيةأو الفتوغرافية وذلك من خلال استخدامها في اللقطات أو المشاهد المختلفة والمتباينة مما ينتج قيماً جمالية ودرامية عالية البلاغة.

وعلى سبيل المثال فإن التصميم المحكم للإضاءة وتوزيعها خلف الموضوع المراد تصويره يمكننا من خلق أحاسيس مختلفة للمُشاهِد ومشاعر متباينة للمناظر فمثلاً حينما نوجد شكل السلويت Silhouette وهو طريقة أساسية لإبراز الشكل دونما تفاصيله أو ملمسه؛ وذلك مما يمّكن من إحداث أثر ما يسعى الفنان أو المصور لإيجاده.[1] وهكذا تمنح الإضاءة الأشكال طابعها المدرك حسياً وبصرياً، أما السعي وراء خلق رؤية أفضل للأشياء والأشكال المرئية عبر تصميم –الإضاءة والظل- لتوظيفهما بصورة أمثل وأقصى لأغراض أفلام الدراما الروائية والدراما التسجيليةDocu-drama إنما هو الإبداع والتحدي الذي يتنافس في كسبه المصورون ومصممو الإضاءة أو المخرجون؛بل وتشكل الإضاءة والظل اتجاهات ومدارس متميزة في الإخراج السينمائي والتلفزيوني.

إن إحداث التكوينات الصورية المناسبة على مستوى الكشف المكاني والزماني والحركي والدرامي لا يتم بمعزل عن الإضاءة وصناعتها، فهي في المقام الأول والأخير الأساس في البناء التصميمي للصورة من حيث " الشكل، درجات الظل، اللون...إلخ" وبدونها تنعدم هذه العناصر أو مشتقاتها.

---

[1]عبدالقادر علي ، مذكرة: اسس فن التصميم الجمالي،الخرطوم، أكاديمية السودان لعلوم الاتصال والتدريب الاعلامى، ١٩٩٢م.

إن التوزيع الضوئي هو ما يعمل على تجسيم وإظهار الهيئة والشكل وكتلته الصورية، وكما هو الحال فإن تدرّج وتنغيم الظلال السطحية على الموضوع المراد تصويره هو ما يبعث في المرئيات شكل الحياة.. فالضوء الساطع الباهر أو الناعم المتدرج أو الخافت مركزاً كان أم مشتتاً وغيرها من الدرجات في مجملها هي للحصول على أحاسيس ونتائج محددة، مثل ميقات الإشراق أو المغيب صباحاً ومساءً..إلخ. وبما إن التصوير للبرامج الواقعى كما هو الحال في الفيلم الوثائقي يعبر عن الحقيقة والواقع فيبقى على صانع أو مصمم إضاءة الفيلم اختيار الوقت أو الزمان المناسب للتصوير في العام أو اليوم، كما عليه أن يستخدم ضوء الطبيعة في أفضل حالاته وتوظيفه جيداً دونما لجوء للضوء الصناعي ما أمكنه ذلك، حيث يضفي مزيداً من الواقعية لمشاهد الفيلم وصناعته.

كما يجب على مصمم أو صانع الإضاءة أن يبحث عن مصادر الضوء المتاحة داخل المحيط الذي سوف يصور في إطاره، مع إضافة الجماليات طبقاً لذلك، وعلى أساس أن يركز الجمهور على الموضوع أو الشخصية في المشهد وماهو مطلوب فعلاً.. ولعل متخصص الإضاءة في أعمال التلفزيون يحتاج إلى الفن أكثر منه إلى العلم؛ فالموهوب أو المتمرس في الإضاءة يمكن أن يدفع بمعدلات عالية لإثراء المشهد؛ ومن جانب آخر عليه الاهتمام بمصادر الإضاءة غير التقليدية، كدراسة حركة الشمس والظل على الأشياء وتأثيراتها سلباً وإيجاباً أو ظهوراً وإخفاءً على شكل ومحتوى عناصر الموضوعات المختلفة.

لخلق صور تلفزيونية أكثر فعالية من المهم جداً أن نعرف حالات الإضاءة الجيدة[1] فمثلاً:

- للإضاءة كثافة أو بريق، نظام تعرض أوتوماتيكي في الكاميرا التلفزيونية المسجلة سوف يكون لها رد فعل على هذه الجودة بتغيير الفتحة..مع زيادة بريق الإضاءة تصغر فتحة الكاميرا.

[1] جوناثان، المرجع الشامل في التلفزيون، مرجع سابق، ص٣٠٧-٣٠٨.

- يمكن أن تكون الإضاءة شديدة التباين وتعطي ظلالاً، أو ضعيفة التبـاين، وبـصفة عامة يفضل في التلفزيون الإضاءة ضعيفة التباين أو المنتشرة.
- يخلق الضوء التقابل..هذا هو البريق النـسبي لأعـلى حـالات الإضـاءة والظـلام في الإطار.
- الاتجاه الذي ينبعث منه الضوء يؤثر على كيف تبدو الأشياء.
- تتأثر جودة الضوء ذاتها بدرجة حرارة اللون أو جودة اللون.
- الطريقة الأكثر فعالية لخلق إضاءة جيدة للتلفزيون أن تستخدم مصابيح قوية منتشرة وضعيفة التباين التي توضع بعناية لإحداث أقصى تأثير.

ثانياً/ أنواع الإضاءة:

تشكل الإضاءة عنصراًمهماً في التلفزيـون والـسينما، وذلـك باعتبـار أن الـصورة هـي محـور الرسالة الاتصالية،والتي تعمل فيها الإضاءة على درجة وضوحها وطريقة تكوينها في المشهد المحدد لتحقق الأثر المطلوب..كما أن للإضاءة أهمية فنية ووظيفية، حيث لا تعمـل الكـاميرا لتسجيل الصورة إلا بوجودها وتشغيلها وتوجيهها بصورة احترافية.. فهي جـزء محـوري في مهنة التصوير المتحرك. والإضاءة الجيدة تثري الموضوع للمشاهد وتساعده عـلى فـك رمـوز المعلومات التي يقدمها البرنامج أو الفيلم، أما الإضـاءة المـسطحة أو ذات البعـدين فهـي لا تشجع العين على التركيز في الشخص أو الموضوع المطروح.

هناك العديد من المصنفات والأشكال والأنواع للإضاءة متعارف عليها في الفنـون الـسمعي بصرية.. حيث تصنف الإضاءة بنوعين: الإضاءة الباردة والساخنة Hot&Cold Lighting؛ أما من حيث أشكالها فهي متنوعة؛ منها المركـزة والمـوزع Spot & Defused . ومـن ناحيـة توزيعها فتشتمل الإضاءة على الأساسـية أو الرئيـسية KeyLighting والجانبيـةSide، وهـي

التي تخفف من حدة التباين وتعمل على إنارة الظلال.. كذلك توجد الإضاءة الخلفية Background، وهى مخصصة لإضافة العمق في التصوير..ثم الساقطة/ الضاربة Kick Lights وهي أضواء مهمتها إظهار وإبراز التفاصيل.[1]

وكحد أدنى من الإضاءة لتصوير مذيع مثلاً سيكون المطلوب كالآتي: الإضاءة الأساسية، ولإزالة الظل تستخدم الإضاءة الخلفية Back Light ثم الإضاءة المتممة للهدفFill Light.

ومثلما توجد الإضاءة المباشرة التي تسقط على الموضوع المراد تصويره، فهناك أيضاً غير المباشرة التي يتم تصميمها وتنفيذها عبر العواكس أو التوزيعات حسب الحاجة والهدف، كذلك قد يستخدم ضوء الشمس أو الضوء الصناعي إلى الموضوع لإعطائه حيوية طبيعية..ولعل التصوير الخارجي يواجه بمشاكل وصعوبات من حيث التحكم والسيطرة في الإضاءة الموجودة طبيعياً أو مصاحبة في مكان الحدث ليلاً أو نهاراً...وأن أيما قصور في استخدامها يمكن أن يخل بمقصد الرسالة المرجوة، بينما نجد أن المزج بين ضوء النهار ومصابيح التنجستون تحدث تغييراً في حرارة اللون من الضوء الصناعي إلى ما يقرب ضوء النهار.

كما يتطلب الكثير من الحذر والإنتباهة تنفيذ التصوير عندما تكون الشمس عمودية في منتصف النهار،حيث يخلق في الصورة درجات تباين عاليةHigh-contrastما بين مناطق شديدة الاستضاءة وأخرى شديدة القتامة تفوق قدرة الدوائر الإلكترونية على خلق التوازن المقبول ما بين هذه وتلك، مما يعمل على ضعف مستوى الصورة ويصعب معه التحكم في ضبط الكاميرا والألوان. ولكن مع كل جيل جديد من الكاميرات وتطور تقنياتها تزداد

[1] كيفن جاكسون، مرجع سابق، ص٢٦٨.

قدرتها على التقاط درجات متباينة من الإضاءة وتزداد وفقاً لذلك مرونة الكاميرات في العمل في كل ظروف الإضاءة الطبيعية.

ثالثاً/ الألوان:

يستخدم صانعو الفنون السمعي بصرية - بالتلفزيون أو السينما-من خلال تصميماتهم وتنفيذهم للمَشَاهد واللقطات المختلفة لغة الألوان المشتركة كوسيلة لإيصال كثير من المعاني والدلالات المدركة حسياً ونفسياً، وقد أصبحت بعض الألوان رمزاً متعارفاً على مدلوله ليس فقط عند العاملين في هذا المجال بل عند متلقين الرسالة أيضا؛ فالأحمر يعنى الخطر، والأزرق أو الأبيض يعنى السلام أو الأمل، والأصفر ربما يعنى الموت بينما الأخضر ربما يعنى للبعض الحياة أو الشباب، وغيرها من الألوان المعبأة في الصورة بالشحنات العاطفية التي تثير الوجدان بغضاً أو حباً..قرباً أو بعداً..أمناً أو خوفاً...وكما الألوان لها تقسيمات ودرجات بين الأساسي والمشتق والثانوي، كذلك لكل إحساس ميزان وحرارة يُحدِث تأثير محدد ومختلف؛ لكنها توظّف جميعها لتعبّر عن ما بداخل المُصور من شعور من جهة، ولتخلق عند المُشاهِد شعوراً آخر أيضاً من جهة أخرى.

إن لتآلف الألوان وتمازجها عنصراً جمالياًو أساسياً في عالم التصوير منتمياً للطبيعة وما فيها مناظر؛ وهو ما يتفاعل مع وجدان المُشاهد المتفرج دوماً، والي جانب الانفعال العاطفي فهو يعطينا مزيد من التعرف والإلمام بالأشياء من حولنا، بل والتعرف على حقيقتها وحيويتها حتى..وذلك بناءً على خبراتنا التراكمية السابقة؛ فنحن نعرف أن الشجرة تخضرّ في الربيع والخريف بينما تجفّ أوتصفرّ في الشتاء وقد تنعدم عنها الحياة إذا ما إصفرت.. ونظل كذلك نحن نتأثر مزاجياً بدرجة كبيرة بسبب تغيير الألوان وارتباطها بتدرج الظلTone،أو علاقتها مع ما يجاورها من مواضيع.

وهكذا نلاحظ(إن الطبيعة تسيطر تماماً على ربط اللون بالهيئة المجسمة لتمنح الأشياء أشكالها الطبيعية. وإن أحسن الصور يمكن صنعها بعدد محدد من الألوان،شريطة أن يصحبه تدرج كامل للظلال Tone).[1]يقولون إن الألوان تمتزج بالعقل،فللألوان شخصيتها ودرجتها وقوتها ولغتها وحرارتها وعلاقتها ببعضها البعض ودلالاتها المختلفة وانعكاساتها على الناس، فالأطفال يحبون الألوان الصاخبة والزاهية، والشباب ربما يميلون للألوان القوية الحارة، والنساء كما الرجال يفضلن ألواناً بعينها، كذلك الأفارقة أو سكان الغابات يختلفون عن الأوربيين أو سكان الصحراء فيما يختارون من أزياء وألوان..

ويقول "هربرت ريد" في كتابه معنى الفن: إن استخدام "سيزان" للون كان رمزياً في معظمه...وكان وصفه الخاص لمنهجه هو(حينما يحصل اللون على ثرائه، يحصل الشكل على كماله وسموه)، وبهذا المعنى يحدد اللون الشكل لا عن طريق أي تعديل في نقاء اللون الخاص به، ولكن عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الإيهام بالشكل ذي الأبعاد الثلاثية..[2]هكذا يكاد اللون يسيطر على كل المعنى والشعور في المشهد أو اللقطة تاركاً القليل جداً للخيال،خلافاً لما يتركه هو الآخر لعنان الخيال الشكل التجريدي بالأبيض والأسود.

وقد يرتقى المرء بانفعالته مع عالم الألوان فيصل أو يتلمس بأن(الحقيقة المطلقة وعالمها توحي إليك، بل ربما تصلها وتتجلى لك من خلال تجاوز المادي وإعادة استيعابه في المطلق، فالتنوع وتكرار الصيغ الفنية ذات الأشكال والأعداد التي لا حصر لها وما يلعبه الضوء ويتماوج بألوان لا تنتهي، أو يتفجر ساطعاً بألف لون متخذاً لوناً جديداً في كل ساعة من ساعات النهار في مهرجان نوراني ينقلك إلى عالم آخر يتوهج بالنور ويخطف منك العين والجسم إلى

---

[1]عبد القادر على، مرجع سابق،ص١.

[2]هربرت ريد، معنى الفن، مرجع سابق، ص ٣٦.

أحضان جمال مقدس).[1] فيسمو بالروح والفكر أمام آيات الكون وكتـاب الله المنظـور حيـث ينتقل عبره المتأمل الرشيد إلى كتاب الله المسطور الوحى..

رابعاً/ الحركة:

(إن واجب الفنان هو أن يصور العالم كما يراه هو، يمكن التعلم من الحياة وكيف نـرى مـن منظار جديد، ولكن لا يجب أن تكتب ما لم تره عينك الفنانة)..[2]هـذا مـا رواه مخـرج الأفـلام التسجيلية "دزيغا فيرتوف" في يومياته؛ فالتوثيق أيضاً للواقع من الممكن أن يكون مجال إبداع متسعاً للمصور في الفيلم الوثائقي؛ حيث يـسعى بخبرتـه وفنـه لتوظيـف تقنيـات الكـاميرا تأطيراً خارجياً؛ أوما بداخل الإطار من محتوى للّقطة المحددة وما تستغرقه على الـشاشة مـن زمن..ويأتي ذلك حسب حاجة الموقف المراد تصويره، حيث تظل كل حركة للكـاميرا تخـدم وتـضفى قـدرات تعبيريـة محـددة ومختلفـة بـاختلاف الاسـتعمال والتوظيـف للعمـل الإخراجي..[3]ومن ثم يمكن تقسيم الحركة وفقاً للمحاور الآتية:

- حركة المرئيات مع ثبات آلة التصوير.
- حركة المرئيات مع حركة آلة التصوير.
- حركة آلة التصوير وثبات المرئيات.

إن الصورة السينمائية أو التلفزيونية المتحركة هـي الأكثـر جـذباً للمُـشاهد، فحركـة الجـسم المصور في الإطار للَّقطة المحددة هي ما تشد انتباه المـشاهد وتجعلـه أكثـر ترقبـاً وانتظـاراً لمـا

---

[1] محمد مجـذوب محمـد، الإسـلام والفنـون مـدخل تمهيـدي، الخرطـوم، إصـدارات هيئـة الأعمالالفكريـة، ٢٠٠٤م،ص١١٢،بتصرف

[2] فيرتوف، الحقيقة السينمائية، مرجع سابق،ص٣٤٠.

[3] محمد مهني وسامى الشريف، مرجع سابق، ص١٦٨-١٧٠.

سيحدث، وكما يمكن للمصور أن يحقق أكثر جاذبية للصورة بأن يقود نظر المشاهد من خلال حركة الكاميرا وأنواعها المختلفة كالأفقية والاستعراضية والرأسية لأعلى أو لأسفل، وكذلك المتحركة Zoom & Track بطول عدسة الكاميرا أو بجسم الكاميرا كلها إلى الأمام أو إلى الخلف.. لا سيما باللقطة الثابتة نفسها أو المهتزة أحياناً، وكلها حركات تحدث فاعلية ما في الصورة،حيث توظف تعبيرياً وجمالياً لإيصال رسالة ما.

لكن تبقى حاجات وغايات الرسالة المرجوة من الصورة أو المشهد في الكم الذي تحويه من معلومات ومدى الأهمية لتلك أو ذاك؛ كما تظل كذلك هذه الغايات الأجدر بالسعي لإيصالها للمُتلقي دونما أن يلهيه أو يثيره الاهتمام بالمهارة التي صورت بها هذه المواد..وعلى النقيض من ذلك إذا ما حدث خطأً في استخدام حركات الكاميرا بكثرة وإفراط كالاهتزاز مثلاً دونما مبرر مقنع، فذاك ما يعمل على فصل المتفرج عن معايشة الحدث، وعلى العكس من ذلك يمكن جذب إحساس المتفرج وجعله مشاركاً في مسرح الفعل بالاستخدام الأمثل لحركة الكاميرا ذاتها؛ كما في اللقطة المشاركة "Participated Shot " التي تنقل المُشَاهِد لداخل الحدث بتلقائية تامة؛ حيثما تكن الصورة الملتقطة متحركة أو ثابتة تظل هي وجهة نظر المصور أو الشخص المعني داخل الإطار.. ومن ثم يُخلق إحساس للمتفرج بوجوده في نفس المكان ومعايشته للدور المسرح ذاته.[1]

كما يمكن أن تستثار كوامن المتلقي للصورة عن طريق تغيير أوضاع ومستويات الكاميرا وتفعيلها بالاستخدام المناسب في كل، بل وتُعرف اللقطات حسب وضع آلة التصوير بالنسبة للشيء المراد تصويره؛ فالزاوية المنخفضةLowAngle Shotمن أسفل الجسم قد تحدث في نفس المشاهد الإحساس بعظمة الجسم المصور، وعلى العكس الزاوية المرتفعة HighAngle

[1]Jeremy Vineyard, Setting up your shots, no date, no Publisher, p.54.

Shot فهي تعمل على تصغير وتحقير الجسم المصور أو الشعور بالإحباط، وتدخل هذا الإحساس في نفس المتلقي غالباً.. وأحياناً يطلق على هذا النوع اسم لقطة العين الإلهية أو لقطة عين الطائر.[1]

أما من ناحية أخرى فتلعب اللقطات وأحجامها دوراً مهماً في إحداث السيطرة والتأثير للمشاهد؛ فاللقطات المقربة والمكبرة جداً مثلاً تعمل على محاصرته بصرياً وذهنياً في إطارها الضيق محتوى ومضموناً، وتعتبر الصورة المقربة وسيلة للتأكيد يجب أن تستعمل بتعقل، وكما أنها ذات ضرورة قصوى للحبكات وسرد تفاصيلها، وكذلك يتم عبر توظيفها التأكد بأن لا يغفل المشاهدون عن أهميتها في الفيلم.. وفي حين أن من الممكن للقطة المقربة أن تعبر عن عاطفة قوية، يمكن للقطة البعيدة أن تكون فعالة بطريقة مختلفة. على سبيل المثال، مشاهدة الموت أقل إيلاماً حينما تُستخدم اللقطة البعيدة.[2]

بينما تخلق اللقطات البعيدة والعامة أو المتوسطة الإحساس بالعمومية والاتساع والحرية واللا تقييد للبصر والذهن، إذ(من الحقائق التاريخية ان دخول اللقطة المقربة Close-Up في الفيلم السينمائي ساهمت في رفع درجة المشاركة بين الفرد المتلقي وشخصيات الفيلم، عندما ساهمت عن قرب في تجسيد الرموز غير اللفظية التي يستخدمها الممثل في توصيل المعاني مثل تعبيرات الوجه المختلفة..).[3] انظر للقطة دخول القطار للمحطة في أفلام "لوميير" [4]حيث بلغ ذروة تأثيرها آنذاك بأن دفعت بالمشاهدين للخروج ومغادرة قاعة العرض يومها، خوفاً من منظر قدوم القطار عليهم.

---

[1] برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، مرجع سابق ، ص ٩٩.

[2] المرجع السابق نفسه، ص٩٧.

[3] محمد عبدالحميد،الاتصال في مجال الا بداع الجماهيري، مرجع سابق،ص٩٥.

[4] شاهد فيلم: وصول القطار إلى المحطة ، ملحق سابق.

خامساً/ التكوين وقواعده:

التكوين البصري Visual Composition كعنصر في بناء اللقطة نجده دائماً هو الأكثر مرونة من بين بقية العناصر الأخرى، إذ يمكن تحطيم قواعده وإحداث أثر فعّال تبعاً لذلك..ولكن لا بد من استيعاب مسبقاً أن(الفنان- مصوراً كان أم مثّالاً أم غير ذلك- هو في حاجة دائمة إلى إقامة ابتكاره الفني على ثلاث دعائم: هي الفكر، العمل و الشيء فليس في الفن حرية مطلقة أو خلق من العدم، بل هناك ابتكار يساير طبيعة الموضوع وينقح الفكرة في ضوء الاحتكاك بالمادة ويخضع المشروع للتنفيذ) [1] المُشاهد للقطة- الثابتة أو المتحركة- يستقبل مضامين فكرية وفنية مختلفة تنعكس عليه فتحدث الأثر الذي يتباين من شخص لآخر حسب معتقداته وثقافته وتجاربه وتذوقه.. فالتكوين داخل إطار اللقطة الذي يتخذ الشكل الدائري مثلاً ربما يعنى القوة أو الإحساس بالخطر بينما الخطوط المنحنية والأفقية ربما تعنى الحركة والانسياب، أما الخطوط المائلة فترتبط بالسرعة، وهكذا الخطوط المتقاطعة ربما تعنى الفشل أو تعطى الإحساس بالانهزام بينما يعطى التماثل فيها الاستقرار والثبات وهكذا[2].

يعتبرمضمون الرسالة في المادة السينمائية أو التلفزيونية هو الهدف الأساسى والمطلوب إحداثه عبر التصوير،كما هو الحال في البرامج الوثائقية كمثال حيث يمكن أن يتم ذلك من خلال انتقاء وتجسيم وتوزيع بعض العناصر الجمالية في الموضوع المصور حسب الحاجة إليها. فالخبرة مع الإحساس عند صانع الصورة تدفعه لاتخاذ التأطير المحدد، أو وضع ما لمستوى رؤية موضوع الصورة، فمثلاً بتحديد الزاوية- الملتقطة منها الصورة- منخفضة كانت أم مرتفعة؛ أو بتوزيع الأبعاد ومسافات الجسم- المراد تصويره- وترتيب وتنظيم الكتلة والفراغ

---

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن عند ألان، مرجع سابق،ص٥٤.

[2] عبد القادر علي، مرجع سابق، ص١-٢ بتصرف.

داخل الإطار والإطار الخارجي ذاته-متسعاً كان أم ضيقاً-كل ذلك يُحدِث مدلولات معينة ويُعطى انطباعاً وتأثيراً محدداً؛ سيما ما ينعكس من انطباع أو شعور أو إحساس في المشاهد مثل " الخطر، الغموض ، السيطرة، الحصار...الخ"ومهما يكن منخلاف حول أصول التكوين وقواعد التصوير فإن الاتفاق يزداد، وما يجمع عليه بأن الصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدى المُشاهد انطباعاً أقوى بموضوعها.

ولتفعيل الصورة أكثر هناك قواعد أساسية لإيجاد وصناعة التكوين السينمائي الجيد يمكن الإستعانة بها تصميماً وتنفيذاً، صنفتها ووضحتها " المدرسة العربية للسينما والتلفزيون" في منهج مادة التصوير[1] كالآتي: الأهمية Importanceحيث يجب أن يحتوي الكادر دائماً على شيء مهم ومؤثر في القصة، ولا بد أن يكون هناك جديد على الأقل في كل لقطة والاحتفاظ بالحركة أو الفعل الدرامي داخل الكادر دون مغالاة..

كما يجب أن يبعث التكوين على نوع من التوترTension؛ بصرف النظر عن موضوع التصوير، أو الفعل في القصة. ويحدث التوتر حين لا يُسمح لعين المتفرج بالاستقرار على عنصر واحد، حيث تُدفع العين باستمرار للانتقال بين العناصر المتباينة أو المتنافسة؛ ويتم من خلال هذا التوتر توصيل المستوى الثاني من القصة للمتفرج.

أما العنصر الجمالي Aesthetics على الرغم من ضرورة أن تبعث طريقة التكوين التوتر في نفس المتفرج، فإنه يجب أن يكون أيضاً مرضياً من الناحية الجمالية. ثم أخيراً كان من الضروري أن يكون التكوين بسيطاً Simplicity؛ وكما يقولون: الأفضل دائماً التصميم البسيط Simple design is the best؛ فالتكوين المعقد والمربك يبعث تأثيراً محيراً ومربكاً في عقل المتفرج، ولا يعنى هذا بالطبع أن يكون التكوين سطحياً.

---

[1]موقع المدرسة العربية للسينما والتلفزيون عبر شبكة المعلومات: .www.arabfilmtvschool.edu.eg

فالتكوين في الصورة هو أداة للفكر والتعبير عن الواقع الحسي أو المادي يسعى دائماً صانعو الفنون السمع بصرية من تدعيمه لإحداث التأثير المطلوب في المُشاهد وخلق الاتجاهات والتأثيرات العاطفية والفكرية لديه..

سادسا/الرموز: "الصورة" في عالمنا الآن هي المسيطرة على وسائل الاتصال، بل حلت محل الكلمات والجمل والأرقام، وبات من السهل أن تنقل عبر الصورة رموزاً تحل محل المعاني والعبارات والجمل والأمثال وغير ذلك، لتعبر عن ثقافات ومعتقدات ومفاهيم متباينة في العالم.. فالحمامة ربما تعنى السلام كذلك غصن الزيتون، والجمجمة قد تعنى وجود الألغام أو الموت أوالخطر بل وتظل (الرموز غير اللفظية مثل لغة الأجسام أو الإيماءات ولغة الإشارة Semiotics هي الأسرع في إيصال الرسالة عبر الصورة..).[1] كذلك رموز أخرى مثل الديكور، الملابس، الإضاءة، الألوان، الطيور، الحيوانات، الأشجار كلها تعمل على تجسيد المواقف والمعاني والأحاسيس والتعابير المختلفة، وكلما تعددت الرموز الاتصالية نضمن رسالة ومشاركة أكثر فعالية للمتلقي. بالطبع لا بد أن تتغير معاني الرموز من مجتمع إلى آخر؛ ومن ثم لابد أن يدرك صانع الفيلم أو البرامج قيم ومعتقدات وثقافة المجتمع الذي يستهدفه ليصبح أكثر بلاغة وأقدر على نشر رسالته.. لا سيما حينما تكون له القدرة والخيارات في استعمال وسائل من نوع التلميح والإشارة لقول فكرة ما أو استبدال الكل بالتفصيل وغيره، مما يمكنه أكثر من إشراك خيال المتفرج في عملية اتصالية أكثر تفاعليّة، ومن ناحية أخرى زادت تجربة ومعرفة المصّور بفنيات وحرفيات عملية التصوير كلما زادت لغة الترميز والإشارة بالتأطيرأو بما داخل الإطار نفسه؛ فمثلاً حركة الشخص نحو شمال الكادر..[2] ربما

[1] محمد عبدالحميد، مرجع سابق،ص٩٥.

[2] Muthalib, Hassan, Malaysia, Documentary production course Sudan TV, 2002.p11

تشير لفشل هذا الشخص، أو حينما يتم تصويره من الخلفBack Shot أو ظله مثلاً ربما تعني غموضه أو نهايته.. كذلك إذا ما تمّ قطع جزء من أعضاء جسمه خارج إطارالتصوير لتعنى مدلولاً آخر وهكذا، أما إذا أخذت اللقطة من مستوى أعلى من نظر الشخص فقد تشير للإذلال أو السقوط، وإن أراد المصور تصوير شخصين متقاربين في إطار واحد فهناك تكوين محدد يرمز ويشير ضمنياً وشكلياً لهذا أو ذاك المعنى..وغير ذلك من رسائل ضمنية يمكن إيصالها.

لعله من الطبيعي أن نجد تبايناً في مدارس صناعة الفنون المرئية والمسموعة -فيلماً أو برنامجاً- في الأخذ بهذا الأسلوب أو ذاك، وهذا ما يؤكده"فيرتوف" المخرج الروسي صاحب نظرية "الحقيقة السينمائية والعين السينمائية" بقوله :("نحن لا نستند على الرمزية، ولكن إذا حدث أن بعض الكادرات-الأطر- أو بعض الجمل المونتاجية التي تصل إلى حدود الكمال تتنامى في دلالاتها حتى الرمز فان هذا لن يوقعنا في الارتباك ولن يجبرنا على حذفها من الفيلم")[1]، بل لعله من البلاغة في كثير من الأحيان استخدام الرموز للدلالة على الأشياء لا عبر وصفها الفاضح.، وهذا لا يتعارض البتة من أن كل أشكال التعبير في اللغة السينمائية مباحة وجائزة فنياً، فيما عدا الاستخدام لمجرد التلاعب بالأشكال أو الاستخدام المبهم للسرد السينمائي..ولربما يبحث المتفرج دائماً عن تصوير للواقع سواء كان خارجياً أم داخلياً أم تخيلياً، يتضمن أقل مايمكن من الألغاز ومفاتيح الحلول والرموز الغامضة.[2]

[1]فيرتوف،مرجع سابق، ص٩٩.

[2]دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، مرجع سابق، ص١٢.

الخلاصة

الصورة المتدفقة عبر الشاشة في شكلها ومضمونها وبكيفية إلتقاطها عند صناعة تأطيرها الخارجي أو وضع مابداخل الإطار نفسه أو حتى إذا ما كانت الكاميرا منصبة ذاتية أو موضوعية.. فإن ذلك كله بهدف السيطرة على وجدان المتلقي من أحاسيس ومشاعر؛ وقد تبقى هذه المدركات دائماً في علاقة جدلية بين ماهو معروض والقدرة على التلقي وردود الأفعال من شخص لآخر..هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن قدرة المصور وعينه اللاقطة في البحث عن الانفعالات والتعبير لإبرازها بالطريقة المثلى في التصوير هو ما يُفعِل أو يضاعف في إيصال المعاني؛ وذلك ما استخلصه في تجربته المخرج الوثائقي"دزيغا فير توف" قائلاً: (التصوير بغتة من أجل إظهار الناس بدون أقنعة، بدون ماكياج من أجل أن تلتقطهم عين الكاميرا في اللحظة التي لا يمثلون فيها، وأن تقرأ أفكارهم معراة بواسطة الكاميرا السينمائية..العين السينمائية هي إمكانية جعل الشيء غير المرئي مرئياً، وغير الواضح- واضحاً، والمتخفي-بارزاً، المقنع- مكشوفاً، التمثيل- تصرفاً طبيعياً..).[١]

نخلص في هذا المبحث إن الفنان صانع المُنتج للتلفزيون أو للسينما – فيلماً أو برنامجاً- يجب أن يركز بكل حواسه ليبرز مايراه مهماً بالنسبة إليه عبر إيجاد الصورة المرئية بأشكالها المختلفة وتنوعها؛ ذلك كذلك لأنه يعمل جاهداً في عالم أضحت الصورة البصرية فيه شيئاً شائعاً، باحثاً في آفاق جديدة للإيصال البصري..وليست هذه هي الحالة دائماً بل (ومن الممكن أن تكون لقطة بسيطة مباشرة أكثر تأثيراً وأكثر معنى من لقطة مفعمة بالمجازات البارعة والمتداخلة، وتساعدنا البنيوية السينمائية والسيمولوجيا السينمائية في مرحلتها الحاضرة من التطور بشكل أكثر في الوصف والتوضيح).[٢]

---

[1] فيرتوف، مرجع سابق،ص٤٨.

[2] دينيس دينيتو،مدخل إلى النقد السينمائي – أنماط من النقد السينمائي، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م، ص٩٣.

المبحث الثاني: لغة الصوت في السمعبصري

مدخل:

الصوت يماثل بالإنجليزية Audio/Sound وهو المسموع في المنتج السمعي بصري؛ كما إن قيمة الصوت لا تقل أهمية عن قيمة الصورة وتظل العلاقة بينهما علاقة جدلية دائماً..فاللقطة أو المشهد في الفيلم أو البرامج السينمائي أو التلفزيوني تعبر عن دلالة عامة ولمعنى كلي ولا يمكن أن تعبر عن فكرة بعينها أو تجسيد لحالة محددة لجذب انتباه المشاهد في غياب الكلمة المنطوقة أو المكتوبة.كما يشترك الصوت في إبراز القصة دون أن يحتل أي حيزبل يساعد الحدث دون أن يعيق تقدمه أو يبطئ من سرعته..وأحياناً كما نجد في بعض أفلام الكارتون يبقي الصوت محوراً أساسياً في الأسلوب كسلسلة الكارتون الشهيرة للأطفال "كابتن ماجد" أو حينما توجد مقطوعة موسيقية ما ثم تبتكر عليها صور خيالية كانت أو واقعية.

١/ الصوت وعلاقته بالصورة:

مثلما تلعب المؤثرات البصرية دوراً مهماً في اختصار الزمن والإيحاء به كعمليات مزج اللقطات وعمليات الظهور والاختفاء التي توحي وتعالج انتقالات الفترات الزمنية المختلفة..كذلك هو الحال بالنسبة للصوت وما يشمله من الحوار والمؤثرات الصوتية أو الموسيقية حيث يلعب دوراً هاماً في عملية إيقاع الفيلم..فالمَشَاهِد يمكن أن تقطع في لقطات مختلفة ولكن الصوت هو ما يربط بينها؛ ذلك حينما ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة على الشاشة فإن آذاننا قد تستمع لنفس الصوت، وهكذا إذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإن الميكروفون قد يقوم بدور الربط والوصل..والحال كذلك في الحوار الدرامي يمكن الانتقال عبر الكلمات والجمل من شخص لأخر أو من مكان لآخر..

يتطلب تفعيل المُنتج التلفزيوني أو السينمائي تقدير عنصر الصوت بشكل واقعي.. قد يهتم البعض بالمرئيات وصناعتها بينما يعتبر أو يظن أن عنصر الصوت عامل ثانوي أو لا قيمة له قياسا بعنصر الصورة، ومثالا لذلك في بعض الأفلام الوثائقية التي تعتمد على نص التعليق المصاحب للصورة طيلة فترة الفيلم؛ ولكن هذا يجانب الصحيح لأن صناعة الفليم الوثائقي هي انعكاس للواقع، والواقع هو شيء مرئي ومسموع ، بل قد يكون للصوت الطبيعي تأثير أعمق وأكثر على الإنسان في بعض الأحيان من الصورة.

ولعل العلاقة السليمة بين الصوت والصورة في المُنتج السمع بصري، هي حينما يكون الصوت نابعاً من داخل الكادر وليس من خارجه، فالضجيج المحدد يعمل على تمييز المكان مما يتحقق إحدى وظائف الصوت؛ سواء كان ذلك في الفيلم الروائي أو الوثائقي أو الكارتون أحياناً.. ولتحقيق ذلك فإن استعمال الصوت المباشر هو أسلم الطرق للوصول إلى قيمة فنية وجمالية عالية تجعل المشاهد يتفاعل مع الفيلم وتقربه من الواقع أكثر بكثير من أي عملية دوبلاج أخرى.

من المسلم بهأن عدم استعمال الصوت الطبيعي في الفيلم أو البرنامج استعمالاً دقيقاً يتزامن ويتوافق مع الصورة ما هو إلا عملية تشويش وصرف للمُشاهِد بعيداًعن الصورة..فالصوت المتزامن Sync-soundيعني به الصوت الذي يلتقط مع الصورة ويساير حركات شفاه الممثلين أو المشاركين..[1]، أحياناً قد نرى على الشاشة بندقية تطلق دون أن يسمع صوت الرصاصة أو قطاراً دون أن نسمع صوت عجلاته على القضبان، وقد يعتقد البعض ان هذا ليس مثيراً في حد ذاته، لأنه أمر بالغ الوضوح، ولكن العملية تصبح شيئاً أكثر فعالية إن كان غير ذلك كذلك..

[1] جوناثان بجنيل، مرجع سابق، ص٤٩٩.

مع وجود التزامن تتم مطابقة الصوت والصورة بشكل مناسب،إذ يمكن أن يكون الصوت طبيعياً ونراه صادر من مصدر حقيقي، ولكن أحياناً يبقى الصوت بلا وجه فليس من الضروري نرى الشخصية كي نكون على وعي بوجودها..(ياتي الصوت من داخل الصورة أو من مصدر غير محدد؛ وليس التزامن مقصوراً على التلازم الحرفي بين الصورة والصوت، ففي أفلام كثيرة يمكن أن تكون الشخصيات متنقلة ويرى المشاهدون السيارة على الطريق أو الطائرة في الجو دون أن يروا ما فيها من الشخصيات لكنهم يسمعون أحاديثها..) [1]وهنا يمكن أن يتسم غياب التزامن بسعة الخيال، ويمكن أن يكون له تأثير خاص – مثلاً – حين يتذكر أحد الأشخاص الماضي، فمن الممكن الجمع بين صوت الشخص الذي يتذكر وصورة الشيء الذي يتذكره، أو يمكن الجمع بين الشخص الذي يتذكره والصوت الذي يتذكره.. وهكذا قد تتنوع مستويات ما يتيحه توظيف التزامن أو غيابه مثل التباين والمقابلة والاستبدال بين الصوت والصورة معاً.

ويفسر الأب الروحي للفيلم الوثائقي " جون جريرسون" ما يقصد به التوافق الزمني للصوت قائلاً:(من المفيد في بعض الأحيان أن نسمع ما يقوله الناس ونرى شفاههم تتحرك، لكن في وسعنا أن نقول كأساس نهتدي به– أنه كلما تيسرت لنا زيادة التأثير العام باستخدام الصوت وجب أن ننتهز الفرصة. وينبغي أن تكون القاعدة التي نسير عليها أن يكون الشريط الصامت وشريط الصوت يتم ويُكّمِل أحدهما الآخر على طول الخط..)[2]،فمن الممكن أن

---

[1]برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير،منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ترجمة الطبعة السادسة٢٠١٠م، ص ٧٦.

[2]فورسيث هاردى، السينما عند جريرسون، ترجمة صلاح التهامى، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٥م، ص ١٣٤.

يتبع كل من الفيلم الصامت والصوت إيقاع منفصل كما تتبع آلات الأوركسترا أدوارها المستقلة، بحيث تأتي معاً في نهاية المطاف بنتيجة أعظم.

هناك أنواعاً من الضجة الطبيعية التي تعبر عن ألوان من الحركة في ذهن المتلقي فتحمل أهميتها الذاتية له حين سماعها أو تكرارها (كصفير القطار الذي يعني القطار أو استعداده للانطلاق، وصياح الديك يعني بزوغ الفجر ...الخ)؛ فإذا كان للصوت طابعه وحياته الخاصة هكذا فمن الممكن أن نستنتج الحركة التي أحدثت ذلك الصوت؛ حيث تبقى للضجة كمؤثر سمعي قيمة إضافية أخرى حين لا توافق الصورة وتصاحبها.. ذلكما يُمكِن صانع الفيلم من توظيفها لتحقيق رسائل مرئية دون وجود حيز بصري.

من ناحية أخري فإن السينما والتلفزيون تلتمس تأثيرهما القوي والفعّال بمدى قوة تمثيل الحياة وإعادتها إلى الحركة مرة أخرى عبر الكلمة والصورة؛ ولكن تبقى لغة الكلمة هي إنتاجاً نهائياً تام في ذاته، أما الصورة المتحركة فهي الوسيط تماماً كلغة المسرح والرواية بالتقارب والاختلاف في الشكل الفني والفكري والأدائي.

٢/ مكونات الصوت في الفيلم/البرنامج:

يعتبر الصوت عنصراً ثانياً من العناصر الأساسية للفيلم السينمائي أو التلفزيوني بعد عنصر الصورة ويحتوي على اللغة اللفظية، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى أو حتى لحظات الصمت التي تحتل حيزاً زمانياً في الفيلم، والتي تندمج جميعاً بطريقة متكاملة لتكوّن الصورة الصوتية أو عناصره..

وتعود أهمية الصوت إلى العوامل التالية:

- يزيد الإحساس بالواقعية.
- يفسِّر الصورة.

- يربط بين الصور المتتابعة.

كما تنقسم الأصوات في الفيلم عموماً إلى:

أولاً- الأصوات الطبيعية: هي تلك الأصوات التي يمكن إدراكها في الطبيعة ذاتها، مثل أصوات الرياح، الرعد، المطر، الأمواج، الماء الجاري، تغريد الطيور، وصراخ الحيوانات المختلفة.

ثانياً- الأصوات البشرية: وهي تلك الأصوات التي يصدرها البشر، أو التي يشارك البشر في صنعها.

ثالثاً- المؤثرات الصوتية:وهي الأصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية مثل مايصدر من أصوات حركة السيارات في الشوارع، أو عند فتح وغلق الأبواب ، أو أجراس التليفونات، أو صافرةالبواخر والقطارات ، أوتلك التي تصدرهاالحيوانات الأليفة أو الشرسة، وغير ذلك مما يعبر عن حقيقة المكان الذي يدور فيه الحدث، أو يتحرك فيه الشخص المراد تصويره..

تساعد المؤثرات الصوتية على ازدياد إحساس المتفرج بالمشهد وما يدور فيه..ويمكن أن تضاف المؤثرات إلى الفيلم بعد الانتهاء من المونتاج ، حيث يسهل التحكم فيها جيداً.

رابعاً- المؤثرات الموسيقية: والموسيقى في الفيلم إما أن تكون موسيقى تصويرية؛ أي أنها تصاحب تصوير الشخصية أو الحدث، وإما أن تكون مصاحبة للكلمات..وهي عامل مساعد في التعبير عن المواقف وسير الأحداث؛ فمن خلالها يستطيع المتفرج أن يستشعر حياة أبطال الفيلم، وأن يدرك مشاعرهم في الأحداث بوضوح ومشاركة فعّالة. والمتفرج العادي يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعورياً، وقلّما ينتبه إلى ما يسمعه، إلا أنه إذا افتقدها شعر بغيابها بشكل ملحوظ..

قد تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في السينما والتلفزيون حينما تصمم وتوضع بعناية في شريط الصوت، سواء كان العمل دramياً أو غير ذلك.[1] فهي تقول وتعطينا أكثر مما قد لا نراه، وهنا يصبح حقل عنصر الصورة محدوداً مقارنة بما يتخطاه حقل الصوت في إيصال المعاني..(فمن الواضح أن الصوت في وسعه أن يسهم بدور كبير في بناء الفيلم، بما يجعل من هذا الفن المزدوج في حقيقة الأمر فناً جديداً كل الجدة، تتوفر فيه قوة الحديث وقوة الموسيقى وقوة الصوت الطبيعي وقوة التعليق وقوة الكورس، بل كذلك قوة الصوت الصناعي مما لم يسبق سماعه)[2]

هكذا فالموسيقى تكون ذات قيمة فنيّة جمالية في الفيلم إذا ما تم تأليفها خصيصاً وتوظيفها جيدا لصالح الفيلم وعدم استخدامها فقط للقضاء على فترات الصمت غير المعبرة. ولا بد لمؤلف الموسيقى من معايشة أو مشاهدة صورة الفيلم حتى يتسنى له الانفعال بالفيلم والإحساس به ليستطيع بالتالي وضع الموسيقى ذات المضامين الملائمة.

٣/ فاعليّة عنصر الصوت:

بالرغم من أن هناك أنواعاً من الأصوات تعبر عن ألوان من الحركة فإنه تظهر قيمة المؤثرات الصوتية؛ لأنها تقول لنا ما قد لا نراه أيضاً، أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته.. من جانب آخر وبينما حقل الصورة محدود، فلا بد للصوت – على الرغم من أنه مستقل بذاته– أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود، ويلامس الأشياء المتخيّلة أو الموجودة في ذهن المتلقي. ومثال أفلام الكارتون التي تصنع لها أصوات وحوارات تحاكي "لغة" الطيور والحيوانات.[3]

---

[1] شاهد_ على الموقع الإلكتروني_ مرفق مع الملاحق، فيلم: في زمن ما في الغرب، المنتج شركة باراماونت بيكشر، انتاج ١٩٦٨م.

[2] فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، مصدر سابق، ص ١٣٤.

[3] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق، فيلم: من أجل الطيور، إنتاج شركة بكسار، انتاج ٢٠٠٠م.

وعلى هذا فالصوت عنصر مهم للغاية لا سيما أنه يستطيع أن يشترك في القصة دون أن يحتل أي حيز، وكما أنه يساعد الحدث دون أن يعوق تقدمه أو يبطئ من سرعته. وكذلك من أهم وظائف الصوت الربط بين اللقطات؛ فحين ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة وآذاننا تسمع الصوت نفسه يتوحد المشهد ويرتبط عند المتلقي.

يعبر السينمائيون عن التعليق في الفيلم الوثائقي بأنه الصوت الذي يأتينا من خارج الفيلم، فيما المؤثرات الصوتية المباشرة أو المقابلة هي أصوات تأتينا من داخل الفيلم، ولذلك فإن تأثيرها يكون أبلغ من التعليق.. ولكن بقدر ما تكون المقابلة مهمة في الفيلم الوثائقي، فإنها تبدو غير فعالّة في كثير من الأحيان إذا لم يحسن استخدامها سواء في طبيعة الشخص المتحدث وشكله ونبرة صوته أو في طبيعة الموضوع الذي يتحدث فيه.

غير أن هناك أيضاً أفلاماً وثائقية تعتمد كلية على أسلوب المقابلة، تسمى "أفلام الريبورتاج"، وقد بدأت تجد رواجاً في بعض القنوات مثل فيلم " إخراج الأفلام الوثائقية" أوفيلم" كرة قدم الشوارع"[1] وهما من إنتاج "قناة الجزيرة الوثائقية" الذي اعتمد على حوارات دونما أي تعليق مصاحب. وهناك أيضاً أفلام ذات قيمة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية تدخل فيها المقابلة كعنصر من عناصر الفيلم التي تسهم فيإيضاح المضامين والأفكار المستهدفة. وفي الحالتين ينبغي تحقيق التلقائية، كما لا يجوز الإعداد مسبقاً للمقابلة في الفيلم الوثائقي، وإلا فإن ذلك النوع من الأفلام حتى ذات الطبيعة الإعلامية فإنها ستبدو للمشاهد أفلاماً تضليلية.

يعبر الحوار عن الشخصية صاحبة الكلام ويبلورها؛لا بد أن يكون بسيطاً وسلساً حتى يفهمه ويتتبعه جميع الناس، فالفيلم يشاهده الرجال، والنساء، والأطفال، والمثقف والأمي،

---

[1] فيلم: إخراج الافلام الوثائقية، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية ٢٠١٠م. فيلم: كرة قدم الشوارع، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية ٢٠١٠م.

فلا بد لكل من هؤلاء أن يستوعب ما يجري أمامه من كلام أو موقف يطرح، وليس معنى هذا أن يكون الحوار مبتذلاً أو خالياً من أية قيمة، ولكن المقصود بذلك هو أن يكون خالياً من أي تعقيدات في أسلوب الأداء والصياغة الأدبية.

لعل الاتجاهات الحديثة في الفنون المرئية تحاول التخلص من قيود الحوار، واختصاره إلى أكبر قدر ممكن، والاعتماد على الصورة فقط للتعبير عن الأبعاد المختلفة سواء للأحداث أو للشخصيات. فالفيلم صورة قبل أي شيء، وفي بعض الأفلام قد نجد مشاهد كاملة وكثيرة لا تتخللها أية كلمة حوارية،حيث يعتمد السيناريو على الصورة والمؤثرات الطبيعية لتوصيل المفهوم المحدد إلى المشاهدين.

وحتى يجري تسجيل الحوار أو المقابلة للفيلم الوثائقي أو البرنامج التلفزيوني بصورة فعّالة فلا بد من اتباع عدة تعليمات منها مايختص بمضمون الحوار ومنها مايهتم بشكل وأداء الحوار ذاته.. فالاهتمام بالمضمون يعني كيفية الإعداد لإجراء اللقاءات الصحافية، مثل القراءة والبحث جيداً حول الموضوع والشخص المعني وتحديد الأسئلة والمحاور العامة بطريقة صحيحة.. والعمل على تهيئة صاحب القصة نفسياً وشكلياً بصورة سليمة تتناسب مع ما هو مطلوب منه ؛ الشيء الذي يتيح له تقديم أفضل ما عنده من معلومات أو أقوال تسرد بطريقة تلقائية..

هذه بعض الأشياء التي تساعد في تفعيل نتائج الحوار؛ وهي في شكل قائمة تناولت نقاط الفحص الخاص بالمقابلات والاستعداد الأولي للمقابلة[1].

- الاختيار للشخص المناسب؛ خبير ولديه معرفة تمكنه من الإجابة بشكل سليم خالٍ من العيوب اللسانية واللغوية.

[1] حازم غراب، الصحافة التلفزيونية من الخبرة اليابانية إلى نموذج الجزيرة، دار النشر للجامعات،٢٠٠٩م، ص٩٤-١٠٠.

- عدم الكشف المسبق للأسئلة، ويمكن إعطاء المحاور الرئيسة إذا كان لا بد.
- كتابة الأسئلة تساعد على تكوين تصور شامل للمقابلة وتحديد ما ستخلص إليه من خلالها، إضافة لإعطاء الثقة في النفس.
- وضع الشخص المستضاف في صورة سياق المقابلة إن كانت مباشرة أو مسجلة.
- إشعار الضيف بالراحة عبر التهذيب والبروتوكول والجلوس معه قبل اللقاء.
- أحياناً يمكن إدارة الحوار عبر الصوت دونما الصورة، ومن ثم مراعاة عدم وجود ضوضاء وضجيج خلفي.
- مراعاة مكان التصوير الجيد والمناسب، حتى يتسنى استنطاق أطراف الحوار بأفضل محتوى وشكل.. والسعي لإيجاد البعد الثالث وعمق الصورة وبحجمها المعياري في المقابلات، ليتزامن ويتناسب مع تقطيع الصورة مع الصوت لاحقاً.[1] بل بعض الأحيان تعبر الصورة عن المعنى أكثر من المنطوق، كما في اللغة الجسدية وحالات الامتعاض أو الدهشة أو الحزن وغيرها.

١/٤ السيناريو وعلاقته بعنصر الصوت:

يعمل كاتب سيناريو الفيلم على تسجيل أفكاره وترجمتها ومعالجتها على وثيقة مكتوبة في شكل صورة وصوت، حيث يكون المخطط العملي الذي يسير وفقه المضمون في سلسلة مشاهد ولقطات؛ سواء للبرامج كاملة أو ناقصة النص.. حيث يقدم السيناريست المفاهيم والرؤى الجديدة عبر صورة مرئية مسموعة معا إذ إنّ (العمل الفني كلٌّ شاملاً ومن الضروري أن لا نعزل الصورة عن المضمون أو الشكل عن المحتوى، حتى لا يفقد العمل الفني توازنه التعبيري)[2].

---

[1] الأرقم الجيلاني ، كيف تصنع برامج التلفزيون، الخرطوم،٢٠٠٩م، ص٣٨.

[2] عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال،القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م ،ص١٦٢.

ولعل ما استطاع "سيرجو ليون" مخرج فيلم من الغرب الأمريكي تقديمه من سيطرة ومـزج المؤثرات الصوتية الطبيعية أضاف الكثير للمَشاهد، وكمثال قدم طنين صوت الذبابـة في مـا يوحي بالصمت التام والترقب الحذر الذي حينها تعلو الأصوات الخافتـة غـير المسموعة في الأوضاع الطبيعية..[1](إن الصورة والصوت يندمجان معاً بحيث يعمل كـل مـنهما مـن خـلال الآخر، لا فارق بين ما أشاهد من الصور عما أسمع من الصوت، ولكنني أحـس وأعـيش في تجربة خلال تطابق الصورة والصوت معاً).[2]

بالطبع إمكانية الصناعة للفيلم أو البرنامج تؤكد دائماً مقدرته كفن في إيصال المعاني والتعبير عنها سواء كانت من الواقع أو حتى الخيال ومن ثم تلاحظها العين أو تسمعها الأذن.

ولعل التطور التقني الذي جاء مع التلفزيون عالي الدقة قد أضاف للصوت أكثـر نقـاءً وواقعيـة للمشاهد؛ حيث الجودة العالية والأداء الرفيع لمختلف القنـوات الـصوتيةUp Mixing مـع إدارة المعطيـات الجديـدة المتعلقـة بالـصوتAudio MetadataManagement والـذي يعتـبر نظـام الصوت المحيطي (ميزة إضافية من ميزات التلفزيون عالي الدقة، حيث يمكن إرسال عدة قنوات مستقلة من الصوت الرقمي بجودة عالية.. كما تمكّن أجهزة استقبال التلفزيـون عـالي الدقـة مـن عرض أصوات مستقلة على سماعات منتشرة حول المُشَاهد)[3] حيث يمكّن نظام الإحاطة الـصوتي هذا من عرض –كمثال– ستة أصوات مستقلة على ست سـماعات منتـشرة حـول المُـشَاهد، ممـا يضيف أكثر واقعية وتـأثيراً للمـشهد ويجعـل المُـشَاهِد وكأنـه في قلـب الحـدث وحتـى لـو كـان خيالياً..انظر واستمع للصوت في فيلم "آفاتار"[4].

---

[1]شاهد _ مقاطع مختلفة_ فيلم: في زمن ما في الغرب، ملحق سابق، انتاج ١٩٦٨م.

[2]كارل رايس، مرجع سابق، ص٢٢٤.

[3]إيناس الجبالي، مجلة الإذاعات العربية، التلفزيون عالي الدقة الصوت والصورة، العدد٢-٢٠١٠م، ص٨٠.

[4]مرفق _ على الموقع الالكتروني_مع الملاحق، فيلم: آفاتار، اخراج جيمس كاميرون، إنتاج ٢٠٠٩م

٢/٤السيناريوومفهوم النص:

مصطلح السيناريو Script مرادف لكلمةScreenplayScenario & وهو نص الفيلم المكتوب، أي المخطوطة الفكرية لكاتب المادة السينمائية أو التلفزيونية ويطلق عليه السينارست؛ وهو أساس العمل المرئي، حيث يقدم لفريق العمل دليل تنفيذ توضح فيه شكل الصورة والصوت بطريقة محددة.. يعتبر السيناريو دليل عمل فريق الإنتاج من خلال مرحلتي التصوير والمونتاج ، أو هكذا عرفته دائرة المعارف البريطانية بأنه(الفكرة الأصلية في صناعة الفيلم مترجمة إلى نص متوجهة إلى الصورة، وسيناريو الفيلم هو قائمة مدوّنة فيها كل اللقطات التي سيتكون منها الفيلم بشكله النهائي)[١]. حتى بالنسبة للبرامج ناقصة النص فيظل هناك ما يقود العمل ولو بشكل غير مكتوب،وهكذا هناك من يكون(بجانب السيناريو روحاً ونصاً وتطبيقاً ولكن بنظرة متفتحة وثاقبة أثناء التصوير، وغالباً ما تأتي الأفكار من خلال التنفيذ الحقيقي للمشهد من خلال التصوير..)[٢].

وقد بينت " نسمة البطريق" أن المضمون النهائي للبرامج الإذاعية أو الفيلم السينمائي أو التلفزيوني يأخذ في الاعتبار محصلة الثقافة والمعلومات المتعددة فهو(يعبر عن خطاب ونظام ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري محدد؛ هذا النظام وتماسك عناصره هو الذي يمنح النظام اللغوي المرئي المسموع قدرته في التعبير والإجادة والإبهار)[٣].

كما ارتبط مفهوم النص— من جانب آخر- بالتدوين بغرض الكشف والإظهار سواء على مستوى الحركة أو على مستوى الاستفسار، أي هناك ما يتكشف ويتجلى من خلف هذه

[1] جلال الشيخ تطور وظيفة السيناريو، مذكرة، بدون تاريخ نشر، بدون ناشر ،ص ١١.

[2] هيو بادكى،سيناريو الفيلم الوثائقي،ترجمة:عباس العوينى،مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م،ص٦٨.

[3] نسمة البطريق، نقد الفيلم والمسلسل،القاهرة، الدار العربية للنشر والتوزيع،٢٠٠٩م، ص٣١.

الكلمة "النص".. ليشمل أي خطاب يمكن تثبيته عن طريق التدوين/ الكتابة لكي يوجه من طرف إلى طرف آخر؛ حيث لا حضور للقارئ أثناء فعل الإنتاج للنص ولا حضور للمؤلف أثناء فعل القراءة أو التلقي للنص.

وقد وصفه البعض بـ(إنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً)[1] على رغم أن المعنى الحرفي هو مخطوطة الأثر الظاهر، كذلك هو يعني العمل الأدبي المحدد الذي يُتخذ موضوعاً للتحليل-كشف وإبانة للنص-وبالضرورة كل " نص" يحوي قصديّة ما في نيّة المُنتج صريحة أو ضمنية تستهدف مستويات إدراكية سطحية أو عميقة.

(إن فاعليّة النص الفيلمي تقودنا بداية نحو فهم بنائية الصورة كمرتكز أساسي في التعبير الفيلمي كنص، عندها يصبح النص نظاماً نابضاً بالنسبة لكلا المُشاهد والمحلل، نظاماً يطوع الشفرات في تشكيل خاص ويدفعها لإطلاق رسالتها في سياق حُدد نمطه مسبقاً. إن النص أكثر بكثير من مجرد مجموعة أو طاقم، إنه بالنسبة للمحلل الناجح والمشاهد الناجح نظام منطقي معين لعدد مفترض من الشفرات يمكنها أن تضفي قيمة على الرسالة.)[2]

ولعل هذا ما يؤكده الكاتب "سيد فيلد" بأن الفيلم يجب أن يبلّغ عن الشخصية والشخص بما يفعل لا بما يقول، فالشخصية هي بالفعل عقول ناطقة (في الفيلم أنت تصّور قصتك؛ تسردها بالصور معرفة ماهيّة الفاعليّة البصرية المتوفرة لديك، توسع من قدرتك لرؤية العلاقة بين القصة والصورة. الفاعليّة في الفيلم بصرية، الفعل البصري يكشف الشخصية)[3]،

---

[1] علاء الدين عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص- مقارنة منهجية في إنتاج المعني والدلالة السينمائية، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨م،ص١٠٤.

[2] المرجع السابق نفسه، منقول عن : دادلي اندرو- نظريات الفيلم الكبري، ص١١٨.

[3] سيد فيلد، ورشة كتابة السيناريو، ترجمة نمير حميد، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧م، ص٨١.

كما أن السيناريو لديه هو قصة تسرد بالصور والحوار والوصف وتوضع في شكل بناء درامي –بداية وسط ونهاية– والدراما صراع.. بدون صراع ليس هناك فعل، وبدون فعل ليس هناك شخصية، وبدون شخصية ليست هناك قصة، وبدون قصة ليس هناك سيناريو (انه البناء الذي يؤسس العلاقة بين الكل والأجزاء درامياً. البناء الدرامي هو ترتيب تخطيطي لحوادث ووقائع وأحداث مرتبطة ببعضها البعض وتقود إلى حل درامي إنه الأساس الفعلي للسيناريو.)[1].

على مُنتج النص أن يتوقع وجود متلق يمكنه كشف واستخراج معان ومفاهيم جديدة مضافة إلى ما كان يقصده ويرمي إليه؛ بمعنى أن لا يقتصر تصوره على وجود متلق نموذجي يصل للقصديّة المحددة والمطروحة في النص دون غيرها مما يتطلب ذلك من صانع النص فعالية في تحريك أجزاء النص في كليتها نحو هذا الاتجاه أو ذاك الطرح لتقود للتصديق على تأويل ما.

التغيرات المحيطة بمُنتج النص لها تأثيرها ولا يمكن إغفالها أو تجاهلها، وذلك لأنها تتداخل وتتماس مع النص والموجودات النصيّة؛ بل ولربما تتغير الرؤى للصانعين عبر الزمن. وهكذا الحال كذلك عند المتلقين، والذين تختلف رؤاهم عن رؤى معاصري النص لحظة ميلاد إنتاجه. إن هذه العملية ترتبط بالنسق والإرث الاجتماعي وبكل ما يحويه من أنظمة ثقافية مختلفة ببعديها المكاني والزماني واللذان يضمان بداخلهما صانع النص ومتلقيه معاً.. ومن ثم لا بد وضع في الاعتبار الإشارات والرموز وغيرها من دلالات ثابتة أو متغيرة حين صناعة النص. ويبقى نص العمل السمع بصري ناجحاً إذا ما أستطاع تحمل مرور السنوات عليه دون أن تفقد رموزه معناها أو تسقط.. وكمثال لذلك أفلام كارتون "والت ديزني– توم آند

[1] المرجع السابق نفسه، ص٣٨.

جيري" على الرغم ان آخر زمن لإنتاجها كان في منتصف القرن العشرين فإنها دقيقة في صناعتها الصوتية وما زالت جاذبة.

(إننا نستطيع دائما أن نجعل الشيء – كائناً ما كان– يؤدي وظيفة الإشارة والدلالة عن طريق وضعه ضمن سياق ووظائف معروفة معينة، حتى حينما نصرح بالعبثية أو عدم المقدرة على إدراكه. فتبعية النص ضمن إطار معين هي نفسها عملية تجعله قابلاً للإدراك والوضوح ، هي باختصار عملية استثناء أو تطبيع)[1].

٣/٤ نص الفيلم وكتابته:

الفيلم هو نص بلا شك؛ لأنه يمثل خطاباً ذا فعالية وقصديّة، ولديه القدرة على التأثير في المتلقي عبر استخدام الرموز البصرية والسمعية؛ أما على مستوى الشكل فهو متتالية مرتبة من الأشياء المرسومة أو المطبوعة المستعملة، كإشارات المقدمة على صورة خطية تبعاً للاصطلاحات الخاصة باللغة المكتوبة.

الفيلم هو متتالية بصرية تحتوى على مجموعة من الأحداث المتصلة والمتلاحمة، "صور وكلمات وأصوات"، يمكن أن تكون قصة أو حكاية، وذو ترتيب وتتال فيما يتعلق بالنسبة لمجموع اللقطات المكونة له تبعاً للأسلوب المحدد بالإضافة كونه قولاً دونما حوار، ولا يتحقق إلا عبر الشريط الفيلمي النهائي تصويراً وعرضاً حيث يبقى الأخير الوجود الفعلي والحقيقي للنص الفيلمي.

الفيلم الجيد بالنسبة لصانعه هو حصيلة المعرفة، لا بالحياة والعالم الذي يصوره فقط، بل بالتقنيات التي تعالج الأفكار كي تصبح أقوى تعبيراً..وهكذا تكون الفرصة متاحة لكاتب

---

[1] علاء الدين، الفيلم بين اللغة..، مرجع سابق، نقلا عن: د. ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الادبي١٧٦ ، ص١١٢.

السيناريو أن يستعرض قدراته وموهبته لترتيب اللقطات والمشاهد المتنوعة بطريقة تجعلها تعبر عن معانٍ ودلالات معينة وتحدث تأثيراً وجدانياً وعاطفياً خاصاً..

وبمعنى آخر يجعل السينارست عملية الكتابة تحكي قصة وتقول فكرة ما..(يكمن الفرق بين الفنان المبدع والحرفي الماهر في حقيقة أن الأول تتوفر لديه الشجاعة لكي يبتكر ويجرب ويخترع..انه لا يخشى الخطأ، ولذلك فهو يتقدم دائماً، بينما يعتمد الحرفي الماهر على أفضل ما يعرف مما أحرزه الفنانون المبدعون متفادياً مرحلة التجارب، مستعينا بالتطورات الجديدة فيما يعمل)[١].

إن قواعد اللغة السينمائية موجودة ويستخدمها صانعو الأفلام بالرغم من اختلاف مستوياتهم واختلاف أسلوبهم .. وهذا حاجز لتنفيذ رؤاهم ويبعدهم عن أفكارهم، (إن اللغات جميعها عبارة عن أنواع من التقاليد المقبولة المتبعة، وكل جماعة تتعلم أو تتفق على أن تفسر بعض الرموز بمعان موحدة...ولكن هذه الرموز والقواعد في حالة تغيير دائم، ويمكن للفنانين والفلاسفة أن يؤثروا في الجماعة بتقديم رموز وقواعد جديدة.. أن تاريخ السينما كوسيلة للاتصال المرئي يرتبط مباشرة بقدرة اللغة السينمائية على التمسك بالواقع،ولكن الواقع مفهوم دائم التغير، وصيغة للإدراك دائمة التغير أيضاً، وتركيب الفيلم عبارة عن انعكاس لا إرادي لحساسية من يستخدمه ولتوافقه مع الحالات النفسية الجارية لهذه الوسيلة من التعبير)[٢].

٤/٤ أهمية الكلمة في التركيب الدلالي للفيلم:

وعلى الرغم من أن الصورة هي الأساس في الفنون السمع بصرية، وتعد مصدر المعلومات والجاذبية أو إثارة الاهتمام بالنسبة للمُشَاهِد، إلا أن الكلمة-رغم ذلك- تكون ضرورية في كثير من الأحيان لاستكمال المعاني والمعلومات التي لا يمكن أن توفرها الصورة. لذا جاءت

---

[1] دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة :احمد الحضري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧م، ص١١.

[2] المرجع السابق نفسه، ص١١.

الحاجة لكتابة التعليق باعتبارها أداة لدعم المحتوى والرسالة المصورة، أو لتأكيد معناها وإضافة ما قد يخفى على المُشَاهِدين من معانٍ ومعلومات.

على سبيل المثال إن الّلقطة أو المشهد بالفيلم، أو فاصلة ترويجية التي تحكي ممارسة عنف جسدي على أحد الأطفال الجنود في الحرب؛ تعطي إحساساً لفكرة ما، ولكن لا يمكن أن تتأكد تلك الفكرة إلا عبر كلمة منطوقة كانت أو مكتوبة كما يلي: الأطفال مكانهم الطبيعي المدرسة لا أرض المعارك والحروب.. ولنوقف أشراك الأطفال في النزاعات والحروب.

لا ننس أبداً مَشَاهد أحداث الحادي عشر من سبتمبر٢٠٠١م، والكلمات أو محتوى التعليق المتباين حولها على شاشات القنوات الفضائية واختلافها؛ وفقاً لمصدرها الغربي أو الشرقي في أوربا والأمريكتين أو المجموعات العربية؛ كمثال لرصد مواقف واتجاهات البعض وتباين واختلاف مضمون التعليق على المشهد أو اللّقطة لتتفق مع السياسات والآيدولوجيا الإعلامية والثقافية لتأييد ومساندة مواقف محددة..

وهكذا يمكن أن تتعدد الأمثلة في أصوات من ينقلون مباريات كرة القدم لشعوب ومشجعي الفريق المحدد، حيث تجد نبرات التعاطف عند المذيعين تختلف حسب المصادر وجهات الخدمة الإعلامية في التغطية والنقل.

وكما الكلمة المكتوبة المقروءة في الأدب القصصي تعطي القارئ أبعاداً ومتسعاً لخياله لكي يُكوّن صوراً متنوعة تثري خياله، أو المسموعة وما تتركه عند المستمع. كذلك من الممكن توظيف هذه أو تلك أو خلق التزاوج بينهما لإحداث تأثير ما. (إن أهمية الكلمة في بنية الفيلم تنطلق من قدراتها على رصد الحقائق وتجسيدها واستعمالها كحوار أو تعليق ينطلق من قدرتها على تفسير محتويات الكادر وإيضاح معناه إلى جانب الأدوات التكنولوجية المتاحة، فالفيلم

السينمائي أو التلفزيوني يقدم الأفكار من خلال تلك الإمكانات كعملية تزاوج ما بين محتويات اللّقطة الفكرية والفنية والتقنية)[1] .

وبصفة عامة يمكن القول أن التعليق الصوتي باعتباره المادة الكلامية التي تصاحب الصور في الفيلم، يؤدي عدداً من الوظائف في هذا الصدد مثل:

-عرض الفكرة الرئيسة للفيلم وتوضيح هدفه.

-تأكيد الصورة وتعميق مضمونها، وزيادة تأثيرها وتوضيح معناها ومغزاها.

-الكشف عن المكان الذي تجري فيه الأحداث ومَشَاهد الفيلم.

-الكشف عن الزمن الذي تجري فيه الأحداث والوقائع.

-الربط بين فقرات ومَشَاهد الفيلم.

٥/٤ قواعد للكتابة السمعي بصرية:

حتى تتحقق هذه الوظائف كان لا بد لعملية كتابة نص الفيلم والبرامج المسموعة المرئية أن تجري وفقاً للقواعد والمبادئ العامة المتعارف عليها في التحرير الإذاعي والتي تحكم عمل الكتابة المرئية وأهمها:[2]

- الوضوح،البساطة ، السهولة ، الصدق،الدقة والحياد واستخدام الإيماءة والدلالة الصورية المرئية أو اللفظية ما أمكن ذلك..

- يحوى النص كلمات بسيطة سهلة النطق، واضحة المعاني، مألوفة لدى عامة الناس، ولا تحمل أكثر من معنى إلا ما يقصده ويريده الكاتب...

---

[1]نسمة البطريق ، نقد الفيلم..، مرجع سابق، ص٢٢٨.

[2]الارقم الجيلاني، مرجع سابق، ص٥١.

- التركيز على الجمل سليمة التراكيب وبأنسب الألفاظ للتعبير عن الفكرة.. وبإيجاز واتجاه مباشر نحو الهدف، كما لا بدأن تعمل لجذب المُشَاهِدمن حيوية المشهد والكلمة...

- نظرا للفورية في نقل الرسالة فإن المتلقي أو المُشَاهِد لا تتاح له فرصة إعادة المادة ، فمن الضروري أن يعي الكاتب الفروق الجوهرية بين العمل التلفزيوني والعمل الصحفي المقروء.

- التنوع في الجمل طولاً وقصراً، وتجنب التراكيب المعقدة والجمل الاعتراضية أو الصيغ المبنية للمجهول لتجعل الكلام أكثر جاذبية وتشويقاً للمتلقي.

- النص الجيد هو الذي يحوي فكرة واضحة تحتوي على قدر كبير من المنطق والتوازن السايكولوجي والعاطفي المناسب للجمهور المستهدف.

- مراعاة أن اللغة هي المكتوبة للاستماع وليس للقراءة، حيث تصل إلى الناس دونما مشقة، وتتسم بموضوعية بعيدة عن ذاتية الكاتب أو المتحدث.

- الكتابة الجيدة هي التي تبتعد عن الحشو اللفظي وأسماء الموصول والنثر المنمق بالمحسنات البيانية،أو الإكثار من السجع أو استخدام العبارات المستهلكة...غير أن ذلك لا يمنع من الاستعانة بأي أسلوب لغوي أو أدبي في صياغة الصحيح.

- تتسم الكتابة للوسيلة "السمع بصرية" باستخدام ما يطلق عليه "المنشطات المثيرة" في فترة الانتقال لجذب المستمع وإثارته، كالفواصل الموسيقية دونما مبالغة لعرض الواقع؛ أو بأصوات مؤثرات طبيعية مختلفة كاملة أو مصاحبةكخلفية أثناء قراءة النص Background.

- عند استخدام الأرقام يفضل أن تحول إلى أرقام كاملة وتكتب بالكلمات والأرقام معاً، ويفضل الإقلال من استخدام الأرقام إلا للضرورة حتى لا تشتت متابعة ذهن المُشَاهِد ومثال لذلك ٢٩٩٨٠ تكتب لتقرأ ٣٠ ألف ويمكن إضافة كلمات مثل "قرابة، تقترب من، تقريباً، حوالي، أقل...إلخ.

لكي تتأتي فعالية كتابة التعليق وتحقق أهدافه للمُنتج السمع بصري من البرامج ذات النص الصوتي؛ فإن هناك بعضالخصائص والأسس التي يجب وضعها في عين الاعتبار حتى ولو كانت هناك رغبة في كسرها أو لا يتضمنها النص وهي على النحو التالي:

- إذا كانت الصورة والمَشَاهد مكتملة ومعبرة عن المعنى المطلوب، فإنها في هذه الحالة لا تحتاج لأي تعليق صوتي مصاحب- إلا بغرض مخاطبة فاقدي البصر كشريحة مستهدفة- وكما يمكن الاكتفاء في هذه الحالة باستخدام المؤثرات الصوتية والموسيقية؛ والتي يمكن أن تساعد المُشَاهِد على المزيد من التركيز والتفاعل مع المادة التي يشاهدها.

- يتطابق مضمون التعليق مع مضمون الصورة، ولا يقصد بالتطابق هنا تكرار المعنى أو إعادة ما تقوله الصورة بكلمات منطوقة؛ بل المقصود التوافق بين ما يعرض من صور وما يقال من كلمات، بحيث يكمل كل منهما الآخر.

- يتزامن ويتلاءم التعليق مع الصور في الإيقاع والسرعة، فتتفاعل أحداث الفيلم وتنسجم أكثر.

- تجنب الإطناب.. إذ المفروض أن الفيلم شيء تراه العين أساساً، والمُشَاهِد لا يعير اهتمامه كاملا للتعليق الصوتي.. وحدد البعض بأن لا يتجاوز زمن التعليق ثلثي طول الفيلم..

- يفضل استخدام الزمن الحاضر" الفعل المضارع" في الصياغة بوجه عام، فهو أكثر حيوية من الزمن الماضي.. كما يسرد التعليق بأسلوب غير مباشر، وهو أقرب لرواية حكاية واقعية.

- ضرورة ترك مساحات زمنية صامتة على الفيلم بدون تعليق، وذلك لتريح المُشَاهِد، بل وتساعده على المزيد من التركيز والاستيعاب؛ كما يمكن ملء هذه الفجوات بالمؤثرات الصوتية المختلفة.

- يمكن استخدام الحوار إلى جانب التعليق في بعض مَشَاهد الفيلم ومواقفه، مما يضيف المزيد من الواقعية.. ولكن من الأفضل أن تعتمد القصة أحاديث لأشخاص محددين، مما تجعل المُشَاهِد يتعايش معهم بدلاً من تشتيته ذهنياً بعدد أكبر من المتحدثين.

- يكتب التعليق غالباً بعد المشاهدة وإكمال عملية التصوير، كما يظل التعليق الصوتي بمثابة استكمال الانطباع الذي تحدثه الصورة وسداً للثغرات بالشرح والتوضيح وتقديم المعلومات والمعاني..وذلك عبر الالتزام بقواعد التحرير الإذاعي مثل المباشرة والبساطة والسهولة...إلخ.

٥/ فاعلية اللغة اللفظية المنطوقة:

يعتقد البعض أن الصحافة كمهنة ووسيلة كان لها دور كبير فيما أصاب اللغة العربية من تغيير، وكما ليس من المبالغة أن العربية المعاصرة مَدينة للصحافة فيما تتمتع به من مرونة ويسر، فأسلوب الصحافة هو ما يجمع على فهمه ومحاكاته الناس لأنها(توفر لأعداد واسعة من الناس، غير متجانسة؛ أي متباينة عمرياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وتعليمياً، ومتباعدة مكانيا أن تقرأ لغة واحدة في وقت واحد أو في أوقات متقاربة بفضل وسائل الإعلام الجماهيري التي تشكل أدوات مادية ملموسة لحمل المعنى المقروء وتجسيده، والتي تعد أدوات إنتاج إعلامي كبير)[1].

امتصت لغة الإعلام عبر الصحافة والكتب الكثير من الكلمات العامية والتعبيرات على غرار العامية، ذلك ما يمكن إيجاده في المواد الدرامية والحوارية على صعيد الإذاعة والتلفزيون والسينما (لغة الإعلام اقترضت وما تزال تقترض من اللغات الأجنبية أساليب ومفردات لفظية، ويصل الأمر إلى استعارة كلمات ومصطلحات وطرق بناء الجمل، وتأخذ بعض

---

[1] هادي نعمان الهيتي ، في فلسفة اللغة والإعلام، الدار الثقافية للنشر،٢٠٠٧م، ص٥٠.

الكلمات الدخيلة أبنية الكلمة العربية، بينما تحافظ بعض الكلمات على بنائها الأصلي، وقد تدخل في صيغة لفظية مختلفة عما كانت عليه في اللغة الأصلية، ودخول بعض الكلمات الأجنبية كثيراً ما يستتبعه اشتقاقات على غرار ما يحصل للكلمة العربية، حيث تجري تركيبات لغوية منها)[1].

وقد ورد في مقالة توضح علاقات اللغة العربية وإمكانية تطويرها..ان (الارتباط بين الثقافة واللغة ارتباط عضوي يصل بالاثنين إلى ما يسمى بالإطار المعرفي الذي يتضمن مجمل النشاطات الإنسانية، علماً بأن العلم والتطور العلمي هما جزءان لا ينفصلان لا عن الثقافة ولا عن هذا الإطار المعرفي الشامل)[2]ويتساءل صاحب المقال "د.الصباغ" : لماذا هنا لغة عامية يتعامل بها كل شعب مع بعضه البعض، وفي الوقت ذاته هناك لغة تعبأ بها الاستمارات وتكتب بها الخطابات الرسمية؟ لماذا يجري الحديث يومياً والنقاش عن لغة الإعلام التي يجب أن تكون بين الفصحى والعامية؟ بأي لغة- فصحى أم عامية- يمكن أن نداعب الطفل ونقدم له مادة فكاهيّة -كوميدية خفيفة؟، بل وبأي لغة يمكن أن نعبر عن موقف مثيرة أو مضحكة؟

كما يطرح المقال رؤية لتبسيط اللغة العربية لتكون صالحة للتعامل مع هذه الوسائط الحديثة (من الممكن أن يعمل المتخصصون على تبسيط قواعد النحو والصرف، وهو ما يمكن أن نطلق عليه عملية التطوير الذاتي، أي الجهود المتواصلة في تطوير علم ما رغم عدم وجود طلب عليه. من الممكن أيضاً أن يجري تطوير الثقافة في أطر هيكلية محدودة مثل استحداث مجالات ثقافية إضافية إلى المتعارف عليه والدارج في وسائل الإعلام والأعراف البسيطة)[3].

---

[1] هادي نعمان، مرجع سابق، ص٥٣.

[2] أشرف الصباغ، الثقافة العلمية العربية..كتاب العربي/ ٨٢،اكتوبر ٢٠١٠، الكويت، مجلة العربي، ص٢٢٥.

[3] المرجع السابق نفسه، ص٢٢٥.

لعل هذا الصوت يضاف إلى دعوات الاستعاضة بالعامية عن اللغة الفصحى والـذي ينعتهـا البعض بالمشبوهة ذلك باعتبار الفصحى لغة مقدسة ومحفوظة بكتاب الـذكر الحكـيم الـذي أنزله الله سبحانه وتعالى. ومن جهة ثانية تصبح القضايا الخلافية المـستمرة في اللغـة هـو مـن حسن حظها وممن يتحدثون بها، فالخلاف في لغة ما يطورها ويوسع من حدودها لتنفتح عـلى اللغات الأخرى وتتجدد وتتفاعـل ويثريهـا ويجعلهـا أكثـر مرونـة للتناسـب، ولتـصبح أداة توصيل للجنس الأدبي والفني والعلمي.. ذلك لأن اللغة مـادة حيّـة ونـسيج يتجـدد يوميـاً ويتطور على الرغم من الإصرار والتصميم من البعض بالحفاظ عليها وتنقيتها.

ومن جانب آخر تحيط - وسائل الاتصال المرئي والمسموع - بالناس في كل لحظة كالـسوار حول المعصم، وفي الوقت نفسه تستمد لغة الإعلام أسلوبها وبنيانها من العلاقة المتبادلة تأثيراً وتأثراً من لغة التخاطب اليومي في المجتمع، ومـن ثـم يمكـن أن تظهـر مـستويات التبـادل والتغيير الاجتماعي على مستوى الجوانب الشخصية والثقافية..

أن تزايد وسائل الإعلام وتنوع الفنون والوسـائل الاتـصالية ولا سـيما ظهـور مـستجدات ومواقف جديدة مادية أو فكرية، هو ما يدفع باستمرار إلى الإقدام لاستحداث أساليب لغوية جديدة وتحرير اللغة من بعض صيغها التعبيرية والشكلية التي لم تعد تلائم متطلبات العصر؛ حتى أطلق عليها البعض لغة الأدب العاجل؛ ذلك لأنها تحتل مرتبة وسطى ما بين لغة الأدب المثقلة وبين لغة التخاطب اليومي..

لغة الإعلام المرئي والمسموع هي لغة شفاهيّة منطوقة، لكنها راقية ولا يبـدو عليهـا انتظـام جمل وعبارات اللغة المطبوعة؛ بينما يلعب الانفعال الظاهر أثناء اللفظ دوراً مكملاً ومهماً، ممـا تسارع إلى إبراز المعنى والمغزى دون مقدمات مطولة أو عمليات ربط محكمـة، كـما لا بـد أن تبدو فيها التلقائية حتى إن كانت معدة سلفا.

كذلك يعتبر حسن الإلقاء والتعامل الصحيح مع الألفاظ من بين أولى المظاهر الدقيقة التي تقتضي من مقدمي البرامج الإفصاح عنها أو تجسيدها. لعل إحساس الإعلامي باللغة عند تقديمه للمادة البرامجية يقود إلى فاعليّة اتصالية أكبر، حيث يولي الجمهور للصوت بنبراته ونغماته Tone أهمية عالية، فيحدث بث المشاعر المتعددة في نفوسهم، ومن ثم يزيد استحضار الدلالات المطلوبة لديهم ؛ فالخبر المحزن الذي يقدمه المذيع بأصوات اللغة ومزاياها اللفظية في الدلالة على المعاني والإيحاء بها.. كتلعثم محبب أو بحشرجة صوتية وعبرات صادقة لربما يلقي بتأثيره على المشاهد فيزداد انتباهه أو انفعاله بالمحتوي أكثر..

يمكن أن نأخذ النص التلفزيوني المكتوب كأساس يعكس ويجسد قدرته في كيفية التعبير عن العلاقات الإنسانية المكثفة والمتعددة والمتشابكة ثقافياً واجتماعياً من منطلق لغة الكلمة وما تحمله من فكر..(اللغة هي العنصر الأساسي المرافق لكل إبداع آيديولوجي كيفما كان نوعه، فاللغة ومن هذه الواجهة هي الدال- كما يسمى في المصطلح الحديث- فكل دال منبثق عن ثقافة ما، وبمجرد أن يفهم ويسبغ عليه معنى ما لا يبقى منعزلاً، بل يندمج ويصبح جزءً من وحدة الوعي المكون لفظياً)[1]

ومن وجهة نظر إضافية تعتبر(..لغة التخاطب اليومي المحلي تسود في وسائل الإعلام على حساب لغة الإعلام الفصيحة...كما يتضح أن للّغة فاعليتها في السلوك الإنساني فضلاً عن كونها مظهراً له، مع ارتباط اللغة بمجمل عمليات العقل، وفي مقدمتها التفكير، الأمر الذي يمنح اللغة عموماً ولغة الإعلام خصوصاً قدرة على أن تؤلف عاملاً بصورة مباشرة أو غير مباشرة من عوامل التغيير الاجتماعي..وعلى أساس ذلك قيل" إن اللغة تنمو بنمو

---

[1]نسمة البطريق، نقد الفيلم..، مرجع سابق، ص٢٣٤.

مستخدميها وتنحط بانحطاطهم"..)[1]ويمكن التشبيه والقول بأن اللغة كائن حي متطوراً منذ أن تعلم آدم الأسماء.

لعل ما تفرضه الوسيلة الإعلامية من تعرض دائم ومستمر لها من قِبل المجتمع وجمهوره وبرغبته غالباً هو ما يتيح لصُنّاع المُنتج السمع بصري التأثير في اللغة؛ ذلك لأنهم دائماً ما يمتلكون الحرية للانطلاق والتحليق في عقل وإحساس المشاهد عبر ما يقدمونه من معلومة بواسطة اللغة المسموعة والمرئية أو من خلال إعادة صياغة التعبير الفكري والفني المتعددة لقضايا العصر والجماعات والفئات المختلفة في المجتمع، (فكل لغة أو بنية لغوية أدبية كانت أو سينمائية أو تلفزيونية تحمل منطق طبقة معينة أو فئة اجتماعية في فترة محددة من التاريخ الاجتماعي، ويمكن القول إن لكل فئة اجتماعية دلالتها الفكرية التي تقدم فكر هذه الطبقة، ويمكن صياغتها في النص... إن اللغة تقدم نمطاً معيناً من الحياة أو نمطاً محدداً من تطور أحداث فئة خاصة من فئات المجتمع والتعبير عن صراعها. ولغة الفيلم كغيرها من اللغات الأخرى تقدم للمُشَاهِد أو شريحة منه تلك الأنماط من خلال عناصر الدلالة الفكرية)[2]. ومن ناحية أخرى بعض الصور لا يمكنها تقديم أفكار عامة أو غامضة فهي تعرض أحداث وأشياء وأماكن وأشخاص محددين، لأنها توثق أو حسب مصطلحات علم الإشارة "تدل على".[3]

وبطبيعة الحال قد نجد أن الأنماط المتعددة من الأعمال السمع بصرية تتوافق وتتفاعل مع القضايا الاجتماعية حيث تتفق مع فئات المجتمع أو بعض منها على الأقل، ويمكن في هذا الصدد التأكيد بنموذج التراث الأدبي السوداني لفيلم "عرس الزين" أو فيلم "تاجوج

---

[1] هادي نعمان، مرجع سابق، ص ٥٣-٥٤.

[2] نسمة البطريق، نقد الفيلم..، مرجع سابق، ص٥٠.

[3] David Machin, Introduction to Multimodal Analysis, Hodder Arnold, Malta, p.23.

المحلة"، حيث يعمل نص الرواية على إعادة وصف التاريخ والمجتمع في صور أكثر قرباً وتأثيراً بتحديد الرموز والمعاني والأفكار الاجتماعية المتعددة، ويعيد شرحها من خلال نماذج إنسانية تؤخذ من الواقع الاجتماعي.

لكن من جهة أخرى يكون الإطار العام للمجتمع الثقافي وفي فترة تطوره التاريخي محدداً واضحاً لحرية التناول والطرح على أساسه الآيديولوجي (كلما توافرت النظم الديمقراطية في المجتمع، تعددت تلك النظرة النقدية من خلال وسائل الاتصال والثقافة المتعددة، فتتعدد الأنساق السينمائية اللغوية التي تعبر عن الفئات المختلفة الاجتماعية والفكرية الآيديولوجية. وكلما كانت الأعمال السينمائية أعمالاً فكرية وثقافية بالدرجة الأولى، كانت أدوات فعالة لتتبع حركة الفكر والأدب المتاح في المجتمع، أي تتبع تطور الأفكار وترصد تغير القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية) [1].

٦/ العوامل التي تؤثر في اللغة اللفظية:

من بين ما ينتهي إليه الاتصال المعاني والمعلومات والأفكار والاتجاهات والمشاعر- التي يسعي القائم بالاتصال أو صانع الرسالة نقلها للجمهور-وذلك بتحويل ذلك المحتوى إلى شكل لغوي مستعيناً بالرموز المختلفة وملتزماً بسياسة المؤسسة، علاوة على مراعاة ضوابط اجتماعية وسياسية ومهنية وظرفية تتعلق بالطرفين؛ المرسل والمرسل إليه. فاللغة التي يستخدمها المرسِل إما لفظية أو غير لفظية في قوالب تحمل الدلالات المقصودة والتعبير عن المواقف لتبقى مفهومة، وبقدر الإمكان تكون معاني الرموز واحدة لدى المرسِل والجمهور في آن واحد.(وكما هو موجود في اللغة والعلوم الأخرى فإن هذه العلامات البصرية متفق عليها بصورة أو أخرى، ومنذ ان أنشأت هذه الإرتبطات المشتركة في الثقافة فانه يمكن

[1] نسمة البطريق، نقد الفيلم..، مرجع السابق، ص٥١.

استخدامها كما هو الحال باستخدام الأرقام والكلمات لإنشاء معانى محددة وليتم التواصل والتعبير عن الأشياء والأفكار والمفاهيم الأخرى).[1]

يمارس القائمون بالاتصال دائماً عمليات متعددة عقلية معرفية أساسية، في مقدمتها الإدراك والتصّور والتخيّل والتذكّر والتفكير، حيث (يستعين المرسلون بمستويات لغوية متعددة أساسها ثلاثة أنماط للتعبير اللغوي: أولها المستوى العملي الاجتماعي، والذي يتخذ حيزاً واسعاً في رسائل الاتصال الجماهيري، وثانيها المستوى التذوقي الفني الجمالي، ويستعمل في الأدب والفن، والثالث هو المستوى العلمي والنظري التجريدي الذي يستعمل في العلوم)[2]، ولكن لكل مُراسِل لغته التي بها قدر كبير من الخصوصية فكل فرد يعبر بلونيته في كلمات وجمل لا تتطابق مع آخر، ولو كان الموضوع المتناول لهما ذاته.

وعلى أساس هذا الاختلاف وتباين التجارب والأسلوب عند كل مراسِل أو مُقدِم مثلاً، تتخذ بعض القنوات الفضائية شكلاً إدارياً للتقويم والمراقبة فضلاً عن الاختيار والتدريب المسبق.

بل هناك ما يعرف بمعايير اختيار المذيعين في القنوات عامة؛ ولكل قناة خصوصية كمثال لونيّة وأسلوب قناة الجزيرة الفضائية، قد تختلف منه عند البي بي سي.. وإذا ما انتقل مذيع إلى قناة أخرى ما عليه إلا الاندماج مع الأسلوب المتبع حينها.

ومع هذا فإن لغة الإعلام اليوم تواجه مشكلات متعددة تقلل من كفاءتها الاتصالية عبر وسائل الإعلام المتنافسة، وتقلل من فاعليّتها في تحقيق أهدافها ويمكن حصر أبرز تلك

[1]David Machin, Introduction to Multimodal Analysis,Malta, Hodder Arnold, 2007, p. p.21.

[2]هادي النعمان، مرجع سابق، ص١٩.

المشكلات في:[1] _ عدم وجود معايير متفق عليها وضوابط للأداء اللغوي للغة عبر الإذاعة والتلفزيون والسينما ليستند إليها مقدمو البرامج...كما أن الدراسات الصوتية العربية لم تعن بهذه الجوانب الأساسية.

- أمدت لغة الإعلام – وما تزال– اللغة العربية بكثير من المفردات، ورغم ذلك فإن "معجمة" لغة الإعلام لم تتحقق، ولم تبذل الجهود من أجل ذلك؛ الأمر الذي يضيع فرص تسجيل تطور هذه اللغة ويهدد حدود استجابتها لمتغيرات الحياة.
- لم تنتفع لغة الإعلام بقدر كاف من كثير من سمات العربية وقدرتها في الاشتقاق والنحت والاقتراض، الأمر الذي جعل بعض مفرداتها كثيرة التكرار والتواتر.. وبالمقارنة بلغة الإعلام في بعض اللغات الأخرى يشير إلى أن لغة الإعلام العربية ما تزال في حاجة ماسة إلى الإثراء.
- ما تزال معايير الصواب والخطأ في لغة الإعلام غير مستقرة، وهي لم تعتمد منظورات متفقاً عليها بعد، ومنها ما لم يراع ما تمليه الحياة الحاضرة من تعقيدات وما تتطلبه من تناول بلغة سهلة فضلاً عما يقتضيه العصر من تجديد وابتكار وتطوير في اللغة.
- التشويش في دلالات الألفاظ ظاهرة تبدو بارزة أكثر في لغة الإعلام العربي، مما يجعلها إحدى المشكلات التي تحد من فاعلية الإعلام وتؤدي إلى سوء الفهم أو تسلط الكلمات على التفكير، بحيث تصبح المعاني ثانوية، أو شيوع اللفظية وترديد المفردات الخالية من الدلالة.

[1] المرجع السابق نفسه، ص ٥٥–٦٥.

- الإيغال في استخدام العامية وهي ضيقة في آفاقها مما يقلل من فاعلية الإعلام ومن قدراته في إحداث التأثير.
- إن التطورات التكنولوجية تتطلب تواؤماً بينها وبين اللغة، حيث فرض استخدام وسائل الاتصال الجماهيري كأدوات مادية والتعامل مع المعلومات خزناً واسترجاعاً واستنتاجاً عبر أشكال لغوية، أن يتحقق الائتلاف بين لغة الإعلام وبين نظم الحاسوب الآلي ، نظراً لاستحالة تطور الإعلام العربي دون التعامل مع نظم المعلومات الآلية مما يفرض مراجعة الذات للنظر إلى الواقع بما فيه اللغة بمنظور أكثر سعة.

الخلاصة: تظهر قيمة الصوت في السينما والتلفزيون حينما يصمم ويوضع بعناية في شريط الصوت بمؤثراته المختلفة سواء كان العمل درامياً أو غير ذلك يعطينا أكثر مما قد لا نراه، وهنا قد يصبح حقل عنصر الصورة محدوداً مقارنة بما يتخطاه حقل الصوت في إيصال المعاني.

المبحث: الثالث لغة المونتاج في السمعبصري

مدخل:

يحدث أحياناً وجود مادة فيلمية خام مُمِلة، غير مثيرة متنوعة وغير قابلة للتوحيد والإنسجام في الوهلة الأولى، وربماغير حيوية ولا أحد يتعطش لرؤية شيء منها أو الإستفادة وتوظيفها بهذا الوضع، لكنبوجود صانع أفكار ومخرج مبدع يمكن الوصول بتلك المادة لإنتاج فيلم ناجح وذلك بإرادته المتوترة وقوة أفكاره الإبداعية مع دوره الضخم الذي يلعبه كملهم ومؤلف يلصق تلك الأجزاء المتفرقة التي صورها المصورون كيفما كانت وضمن ترتيب زمني موفق ومتسق..وذلك يشير إلى قدرات المخرج في عمل المونتاج وتفعيله لعناصر اللغة المرئية والمسموعة في هذه المرحلة،حيث تعد المرحلة النهائية في العملية الإنتاجية للمنتج التلفزيوني والسينمائي عموماً.

١/ ماهيّة المونتاج وكيفية تعميقه للمعنى في السمعبصري:

يعد المونتاج أحد العناصر الأساسية للغة الصورية والصوتية؛ إذ(إن المونتاج هو أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة – أي اللقطات- التي يختص بها الفن السينمائي وحده، وله أهمية كبيرة وضرورة ملحة، وذلك بسبب الخصائص المادية والمعنوية، التي يتميز بها العرض السينمائي ذاته)[1]، وهو كأداة يقوم بخلق لغات بمستويات متعددة ومركبة ، ويقصد بالمونتاج تركيب جزئيات الفيلم بشكل خلاق من حيث الأفكار والمعاني والأحاسيس والإيقاع والحركة ومن ثم تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل.

[1] جوزيف وهاري فيلد مان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦م، ص٣٨.

ويطلق المونتاجMontage على التوليف وباللغة الإنجليزية Editing /Cutting وهو عملية إعادة ترتيب ولصق اللقطات والصوت النهائي للفيلم بمؤثراته البصرية والسمعية ويعرف بمرحلة الإنتاج المتقدم التلفزيوني.. وقد كان في الماضي ضرورياً للتعبير عن الأفكار المحددة في زمن السينما الصامتة، ثم تطور ليصبح لغة معقدة في إيصال الحدث والتأثير عبر الشاشة مع إحداث الإيقاع المناسب.[1]والآن معظم المونتاج التلفزيوني غير خطي، حيث يؤدي عبر الكمبيوتر باستخدام برامج تحرير فيديو مناسب مثل AVID & Final Cut Proوغير ذلك.

وقد ظهر المصطلح الإنجليزي "Edit-Editing" ليكون المقابل للمصطلح الفرنسي " Montage" وهو من الفعل" Monte" وهي تعنى التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق واللصق وسلسلة السياق وترابط التتابع في وقت واحد؛ أما " Editing " فكلمة مشتقة من"Edit-us" باللاتينية، وهو اسم المفعول من" Edere ينشر، يصدر." أما المعني الأدبي لهذه الكلمة " فيحرر، ينشر عملاً نفذه كاتب سابق"، وقد دخلت الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر؛ وتعني عملية تنفيذ التحرير أو المونتاج على الفيلم إنتاج مجموعة من السرد الروائي البصري أو الصور المجازية بواسطة عملية بسيطة تعتمد أساسها على جمع شرائط من الفيلم المظهر-وإذا كان الأمر يتعلق بمونتاج الفيديو فهذا يقتضي إدخال أرقام إطارات أو كوادر الصور إلى الكومبيوتر- إضافة إلى دمج التسجيل الصوتي إلى الصور المستحدثة، وهي جميعها العمليات الفنية والحرفية التي تتم في المرحلة الأخيرة لإنتاج الفيلم السمع بصري..ويتولى تنفيذ المونتاج شخص يطلق عليه اسم "المونتير-Cutter،Editor"، وعادة يعمل بأدوات وحاويات متنوعة في "غرفة المونتاج أو Editing room، Edit suite، Cutting room"[2].

---

[1]Herbert Zettl, Television Production Handbook,Tenth Edtion,USA, Wadsworth Cengage Learning, 2009. p.462.

[2]كيفن جاكسون، مرجع سابق، ص ١٥١-١٥٢.

إن المونتاج أو مايطلق عليه بالعربية التوليف، هو أداة تستخدم في خلق صورة ذهنية معينة في عقل الجمهور المتفرج؛ وذلك بخلق إحساس أو جو معين من خلال سلسلة من اللقطات والمؤثرات الصوريةوالصوتية،حيث تظهر وتختفي في تتابع لتعطى انطباعات يسعى المخرج لإحداثها.. ولعل أهمية التوليف ودوافعه يبينها المخرج "سيرجي آيزنشتاين" (إننا إذا لصقنا أية قطعتين من الفيلم جنباً إلى جنب فإنهما تتحدان حتماً، وينتج عن اتحادهما خلق تصور جديد، وتولد خاصية جديدة من وضعهما.. وليست هذه الظاهرة قاصرة على الفن السينمائي وحده، إنما ظاهرة نجدها دائماً وأبداً في كل الحالات التي توضع فيها حقيقتان أو ظاهرتان أو موضوعان جنباً إلى جنب.. فنستخلص من ذلك نتائج معينة بطريقة شبه آلية، مثلاً مقبرة وتخيل امرأة في ثياب حداد تبكي بجوارها سيكون التقدير شبه المؤكد أنك ستستخلص من ذلك أن المرأة أرملة)[1].

٢/ حرفيات المونتاج الإلكتروني:

المونتاج كفن يظهر عن طريق السيطرة الإبداعية على التوقيت والسرعة والإيقاع للمشاهد أو اللقطات، وذلك لخلق التوتر أو الفُكاهة أو الاسترخاء أو الإثارة وغيرها من المشاعر المرغوب في إحداثها عند المتلقي..ولا بد أن يكون ثمة علاقة محددة حين تركيب أجزاء الفيلم ولصقها بعضها البعض؛ فمثلاً الترتيب التصاعدي للقطات هو ما يمنح المنتجات السمع بصرية قوة التأثير والحيوية أو ديناميكية في الفيلم؛ وهو الأساس في عملية بناء الفيلم والعلاقات المترابطة بين لقطات الفيلم..(إذا كان المكان والزمان هما بعدي الحياة الظاهرين على وجه العموم. فإنهما في حرفة السينما قاعدة الأساس على وجه الأخص، ويمثل عامل الزمن الدور الرئيسي في جميع الأفلام سواء كانت روائية أو خيالية أو تسجيلية أو حتى أفلاماً

[1]سيرجي ايزنشتاين، مذكرات مخرج ..،مرجع سابق، ص١١٠.

تعليمية وعلمية، وذلك لأن الزمن هو سرعة القصة والعامل الفيصل في تقديم المعلومات أو الانفعالات كما أنه المحور الأساسي في إعطاء الإيقاع العام للفيلم؛ والذي يحدده المخرج لهم، أو عن طريق الزمن الذي تستغرقه كل لقطة في طولها النهائي. فضلاً عن الطريقة المستخدمة للتغيير من لقطة إلى أخرى، سواء كانت هذه الطريقة بوسيلة القطع أو الظهور أو الاختفاء أو المزج أو غيرها من الطرق المعروفة).[1]

تتمثل قدرة المونتاج الحرفية في كيفية ترتيب اللقطات وأطوالها وطرق الانتقال من لقطة إلى أخرى، وهي التي تحدد الواقع المرئي Visual Reality الذي يشكل حيز الشاشة النهائي. هكذا نرى أن القوة الكامنة للمونتاج ليس لها حدود، فلقرارات المونتاج تأثير مباشر على مدى استجابة المتفرجين وطريقة تفسيرهم وردود أفعالهم النفسية تجاه البرنامج الذي يشاهدونه.. فلو أننا قررنا أن نصور حركة متصلة مستمرة مرة واحدة؛[2] فمن الأفضل دائماً أن نغير في وضع الكاميرا والتكوين واعتراض الحركة كلما أمكن، وهي الطريقة الوحيدة للتأثير على استجابة المتفرجين وتغيير التأثير الدرامي عليهم، وكل هذا يتأتى عن طريق المونتاج..[3]

قواعد المونتاج:

يتوسع بعض الباحثين السينمائيين في التطابق والتماثل بين النحو السينمائي ونحو اللغات المحكية والمخطوطة؛ حيث يعتبر اختيار طريقة الانتقال سواء عن طريق القطع أو المزج وغير ذلك من حركات الكاميرا والمؤثرات البصرية التي تجعل الأفلام واضحة ومفهومة وسلسة

---

[1] سيد علي ، تكنيك الخدع السينمائية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م، ص١٣٦.

[2] قدم المخرج الروسي ألكسندر سوكوروف فيلمه السينمائي الفلك الروسي Russian Arkعام ٢٠٠٢ بلقطة واحدة مستمرة بدون قطع لمدة ٩٦ دقيقة وعدد ممثلين بلغ ٢٠٠٠ في موقع تصويري واحد، يروي فيه تاريخ روسيا من خلال رسومات وامتزاجها بحركة طبيعية.

[3] منى الصبان ، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠١م، ص١٠٣.

بمثابة قواعد اللغة وأدوات الترقيم لفن المونتاج، وأيّما استخدام سيىء لهذه القواعد يخل أو يقلل من قيمة النص المرئي المسموع؛ خير مثال لذلك "اجتياز الخط الوهمي"[١]، وقد أصبحت مألوفة في جميع أنحاء العالم، على الرغم أحياناً تخرق تلك القواعد بنوع من المخادعة الذكية.[٢]

ولكن لا بد من معرفة أصول هذه القواعد مسبقاً قبل أن يتم كسرها أو تخطيها–لمن يرغب من المخرجين– بعد تدقيق ولأسباب خاصة تكون مهمة أو مقنعة ومقبولة..وقد ذكرت الباحثة "منى الصبان" ثلاث مجموعات من وسائل الانتقال شملتها كالآتي: [٣]

مجموعة القواعد الأولى:

التي تكون فيها الصورة جنباً إلى جنب الصورة التالية لها Side By Side ويندرج تحتها وسيلة القطع أو الاختفاء والظهور:

أ- القطع (Cut)، أي الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى عن طريق المونتاج أو مباشرة بين مصدرين أثناء التصوير الفوري، وهي أقصر مسافة بين لقطتين وبسرعة قطع ثابتة لا تتغير، وكما تعتبر الأكثر استعمالاً، ولا يرى المتفرج هذا الانتقال، فهو يماثل ما تفعله عين الإنسان عندما تركز بسرعة على مختلف الأشياء التي تحيط بها..

وتستخدم وسيلة القطع للأسباب :

١- التوضيح والتفسير؛ لجعل المتفرج يشاهد الأحداث والتفاصيل بشكل واضح قدر الإمكان.

---

[1]يقصد بالخط الوهمى: في حالة تصوير الاشياء المتقابلة لبعضها البعض كالحوار أو مباراة كرة القدم والسلة... توضع الكاميرات في خط ١٨٠ درجة أى دون تخطئ نصف الدائرة للحفاظ على وجهتى النظر سليماً ومنطقياً على الشاشة.

[2]كيفن جاكسون، مرجع سابق، ص ٢٠٩.

[3]منى الصبان، فن المونتاج..، مرجع سابق، ص ١٠٤ حتى ١٣٦.

٢- التكثيف والتركيز؛ للزيادة من تأثير الأحداث التي تدور على الشاشة وتركيزها.

٣- المحافظة على استمرارية الحركة؛ لإكمال بقية الحركة ومتابعتها من كاميرا لأخرى.[1]

٤- لتغير الزمان والمكان؛ للتعبير عن التغير في الزمان وفي المكان من مشهد لآخر.

بينما يتجنب استخدام وسيلة القطع في الآتي :

١- التغير في الحجم ؛ كما القطع من لقطة عامة جداً إلى لقطة كبيرة جداً ، وهو ما يسمى القطع الخشن.

٢- التغير في الزاوية؛ كما القطع من زاوية عالية إلى زاوية منخفضة.

٣- التغير في الاتجاه؛ كما القطع من كاميرا لأخرى يكسر الخط الوهمي.

٤- التغير في موقع الشيء؛ كما القطع من كاميرا يظهر فيها شخص ما على الجهة اليسرى إلى لقطة يظهر فيها نفس الشخص على الجهة اليمنى من الكادر.

٥- القطع من كاميرا متحركة إلى كاميرا ثابتة؛ كما هو النظير المرئي لتأثير الضغط بقوة على مكابح سيارة تسير بسرعة شديدة.

٦- عدم التسلسل ؛ كما هو القطع من لقطة لشخص واقف إلى لقطة لنفس الشخص وهو جالس.

٧- القطع أثناء الحركة؛ كما هو التوقيت غير المناسب- متأخراً أو متقدماً- في القطع قبل بدء الحركة أو بعد انتهاء الحركة.

٨- القطع أثناء الحوار؛ كما هو القطع قبل نهاية جملة حوار شخص يتحدث إلى بداية حوار الشخص الذي يستمع إليه، وحتى إذا كان رد فعل الكلام هو المقصود يجب مراعاة حد معين لسرعة القطع الذي تحتمله العين.

---

[1]Herbert Zettl, Television Production Handbook,Tenth Edtion,USA, Wadsworth Cengage Learning ,p p.449-451

ب- الاختفاء أو الظهور التدريجي Fade out –Fade in

بعكس القطع، يعتبر الاختفاء والظهور التدريجي وسيلة من وسائل الانتقال اللافتة لنظر المتفرج، فهي تعمل تماماً كعلامات الترقيم- النقطة والفاصلة- بالنسبة للأدب؛ حيث تعني نهايات الجملة اللغوية، وهكذا هي تعني بداية ونهاية الأحداث التي تدور في الشاشة، وقد تستعمل للتدليل على تغير كبير في الزمان أو المكان.

الاختفاء التدريجي Fade out ؛ هو التدرج من الصورة الكاملة على الشاشة إلى السواد.

الظهور التدريجي Fade in ؛ هو التدرج من السواد إلى الصورة الكاملة على الشاشة.

أما السرعة الشديدة في الاختفاء والظهور التدريجي والتي قد تصل إلى حد إحساس المتفرج تماماً كالقطع وتسمى Cross-Fade أو Dio to Black .

وكلما تراوحت السرعة في الانتقال تباينت التأثيرات على المتفرج كالآتي:

١- الاختفاء التدريجي السريع Fast Fade out ؛ يعطى الإحساس بالنهائية والتوتر أقل من القطع.

٢- الاختفاء التدريجي البطيء Slow Fade out؛ يستعمل لإيقاف الحركة بشكل هادئ أو أن يكون شديد البطء للإحساس التام بالفصل بين الأحداث.

٣- الظهور التدريجي السريع Fast Fade in ؛ وهو ما يعطى الإحساس بالحيوية والصدمة أقل من القطع.

٤- الظهور التدريجي البطيء Slow Fade in؛ يستعمل لإبراز فكرة معينة قادمة.

٥- حين يتبع الاختفاء التدريجي القطع Fade out - Cut؛ غالباً ما يستخدم بين سلسلة متوالية من اللقطات الثابتة، فهو يعطي الإحساس ببداية ديناميكية لكل لقطة.

٦- حين يتبع القطع ظهور تـدريجي Cut- Fade in ؛ وهـو مـا يعطـي الإحـساس بجيـشان واندفاع مرئي قوي للقطة القادمة.

مجموعة القواعد الثانية:

التي توضع فيها صورة فوق صورة أخرى Overlay ويندرج تحتهـا وسـيلة الانتقـال بـالمزج والازدواج:

أ- المزج Dissolve ؛ كما يطلق عليه Mix،Cross Dissolve ،وهـو يعنـي انحـلال الـصورة بالتدريج، فبينما تتلاشي وتختفي صورة، تظهر صـورة أخـرى في ذات الوقـت لتحـل محلهـا. وحين يعتبر القطع وسيلة انتقال غير ملحوظة ، يعتبر المزج عنصراً مرئيـاً في حـد ذاتـه، فهـو يصل بين لقطتين أطول من القطع وأقل اعتراضاً للتـدفق المرئـي ؛ وكـما أنـه يجعـل الانتقـال ينساب بنعومة والحركات تذوب في بعضها، بل ويؤكد العلاقة القوية بين اللقطات خصوصاً إذا ما تباين إحـساس Mood وإيقـاع Rhythm اللقطـات ممـا لا يـسمح باسـتخدام وسـيلة القطع.

كما يستخدم المزج في حالات الانتقال مـن مكـان لآخـر أو مـن زمـان لآخـر، كـما يمكـن استخدامه للأشـياء المتـشابهة أو المتنـافرة، وكـذلك في مـشاهد Flash Back أو في الأحـلام والهلوسة، كما يعتبر وسيلة انتقال جمالية خصوصاً في المشاهد الموسيقية الراقصة.

تعتمد سرعة المزج على الإيقاع العام للحدث، وتتراوح بين المزج الـسريع Fast Dissolve، والتي قد تصل إلى حد الإحساس بأنها قطع، ولذلك غالباً ما تسمى قطعاً ناعماً Soft Cut .

أما المزج البطيء Slow Dissolve وهو خلق تمازج مستمر لصورتين مختلفتين لمدة أطول ممـا قد يؤدى إلى إرباك المتفرج.

ب- الازدواج Super Imposition ؛ يعتبر الازدواج ظهوراً تدريجياً لصورتين أو أكثر في نفس الوقت، أو هو مزج تم إيقافه في المنتصف بين الصورتين..كما يستحسن تجنب أي حركات للكاميرا للقطات التي يتم تسقيطها أثناء عمل الازدواج إلا ما يقصد من غرض محدد بالنسبة للشيء المصور.

يستعمل الازدواج عادة للآتي:

- للتعبير عن أفكار شخص معين، بأن يتم تصوير لقطة كبيرة مثلاً لوجهه في حالة ازدواج مع صور لقطات لأفكاره.
- للمقارنة سواء بالتشابه أو الاختلاف بين الأشياء المصورة في حالة ازدواج.
- للتعبير عن وجود علاقة ما بين المصور وأجزائه مثلاً، والاثنين في حالة ازدواج.
- للتعبير على أن هناك عدة أحداث تحدث في نفس الوقت ولكن في أماكن مختلفة.

مجموعة القواعد الثالثة:

التي يتم فيها إسقاط جزء من صورة في مكان معين ومحدد لصورة أخرى Onlay ، ويندرج تحتها وسيلة المسح Wipe والتفريغ Caption key وفصل الألوان Chroma Key .

أ- المسح Wipe ؛ يعتبر المسح أكثر وسائل الانتقال التي يلاحظها المتفرج بمجرد رؤيتها، لأنها وسيلة مصطنعة وأشكالها مختلفة بشكل واضح ولافت للنظر. وهو يعنى دخول صورة تمسح الصورة الموجودة على الشاشة وتحل محلها بالرغم من أنه يفضل الاقتصاد في استخدامه لأنه يحطم الإيهام بالأبعاد الثلاثة.

- المسح الناعم Soft Wipe، ويقصد به أن تكون حدود المسح ناعمة كأنها تذوب ليتداخل مشهديا المسح معاً.

- المسح الحاد Hard Wipe، وفيه ترى حدود شكل المسح واضحة المعالم وحادة تساعد على الفصل بين مشهدي المسح. كما هناك أمكانية إضافة شريط فاصل Boarder ذي عرض ولون للمزيد من الفصل بين المشهدين.

- الشاشة المنقسمة Split Screen، إذا توقف شكل المسح في المنتصف بين المشهدين مما يخلق مؤثر الشاشة المنقسمة، ليسمح بمشاهدة عنصرين أو أكثر في نفس الوقت.. وتتخذ أشكالاً عديدة منها الأفقي ، الرأسي والمائل أو ذات المربع والدائرة والبيضاوي وغير ذلك مما يستخدم في حالات (عرض عنصر واحد من زوايا مختلفة، عمل مقارنة بين عنصرين مختلفين، حدوث حدث في وقت واحد بمكانين مختلفين مثل محادثة تلفونية أو اتصال عبر الأقمار الصناعية..إلخ)

ب- التفريغ Caption Key؛ يعتبر التفريغ من المؤثرات الخاصة والتي قد لا يخلو منها أي برنامج تلفزيوني، وتستعمل غالباً في تسقيط العناوين على خلفيات مجهزة كالصورة أو الرسم أو إشارة فيديو أخرى، وهناك نوعان من التفريغ:

أولا- التفريغ بالتسقيط Insert Key، وفيه يتم عمل محو معلومات الصورة في أجزاء من الخلفية مكان الحروف التي سيتم تسقيطها داخلها، ومصدر هذه الحروف إما عن طريق كاميرا التفريغ Camera Caption أو عن طريق مولد الحروف الهجائية Character Generator.

ثانيا- التفريغ بالتلوين Matte Fill في بعض الأحيان يتم ملء الأجزاء المفرغة بإشارات فيديو مختلفة، فمن الممكن ملئ الحروف المفرغة بمختلف الألوان التي تولد عن طريق جهاز المزج.

ج- فصل الألوان Chroma Key ؛[1] تسمح عملية فصل الألوان بإدخال أي شيء أو أي شخص على خلفية أخرى لخلق واقعية جديدة، وكما هو الحال في استخدام نشرة الأحوال الجوية، حيث يتم تصوير المذيع أمام خلفية زرقاء ويتم فصل هذا اللون ليظهر خلفه بدلا منه الخلفية المطلوبة، يفضل اللون الأزرق في الفصل لأنه أبعد لون عن لون بشرة الإنسان.

٣/ تعميق المعنى وظيفياً وجمالياً داخل المُنتج السمعي بصري:

ما مدى استخدام الصورة والصوت _ وظيفياً وجمالياً _ في تعميق المعنى داخل الفيلم السمع بصري؟ كيف يعمل الإخراج والمونتاج بطريقة خلّاقة في تركيب الصوت والصورة في الفيلم؟

من الممكن ضبط الكاميرا تقنياً واللقطة فنياً وجمالياً، ولكن الأهم هو الإجابة عن السؤال ماذا نريد أن نقول؟ وكيف؟ وحينما يبتدر هذا السؤال في مرحلة التصوير أو مرحلة المونتاج تتحدد حينها قيمة اللقطات وأهميتها وزمن بقائها على الشاشة حسب ما تحققه من إحساس وإيصالها للمعنى المراد..إن (الهدف من إخراج الفيلم ربما يختلف من شخص لآخر، إلا أن المشاكل الجمالية في الأفلام ربما تتشابه في محاولات نقل الأحاسيس الداخلية والبواعث الحقيقية)،[2]

إن السيناريو النهائي المحكم سواء للبرامج كاملة أو ناقصة النص هو الذي لايسمح بعزل الصورة عن المعنى، ويضيف للشكل مفاهيم ورؤى جديدة، ومن ثم يسرد معلومات عبر الصورة/ الصوت.. إن (العمل الفني كلٌ شامل ومن الضروري أن لا نعزل الصورة عن المضمون أو الشكل عن المحتوى، حتى لا يفقد العمل الفني توازنه التعبيري). [3]إن قدرات

---

[1]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ فيلم : استخدام المؤثرات البصرية –كروما، 24 Season 8 Visual Effects مجهول المنتج، مجهول تاريخ إنتاج.

[2]كارل رايس،فن المونتاج ، مرجع سابق، ص١٩٢.

[3]عبد الفتاح الديدى، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص١٦٢.

وإمكانات التصوير المختلفة تظهر كذلك لاحقاً بالمرحلة المتقدمة في المُنتج التلفزيوني والسينمائي عبر إعادة ترتيب اللقطات فنياً وجمالياً، أو من خلال التحكم في أزمان وتوزيعات التكوينات للقطات المختلفة والزوايا المتنوعة المنتقاة في تتابع أو توال مما تضيف الجديد أو الاستحسان لعين المتفرج.

بالطبع بعض المشاهد في الفيلم أو البرنامج التلفزيوني/ السينمائي تسمو بالمتفرج من خلال التداخل والمزج المستمر بين المناظر بألوانها وجاذبيتها مع الصوت والحركة لتؤكد قدرة المُنتج كفن وصناعة قوية في إيصال المعاني، (ليس هناك حد في المساحة ولا درجة في ارتفاع الصوت أو سرعة الحركة داخل إدراك الإنسان ليست في مقدور الفيلم ،فكل ما تدركه العين في الواقع أو تسمعه الأذن في الواقع أو الخيال يمكن تقديمه في وسيط السينما)،[1] فالمُنتج يستطيع عبر التصوير المحكم والنص العميق والترتيب الدقيق أن يحدث للمُشاهِد سلسلة من المشاعر ما بين النعومة والرقة والجمال إلى القسوة والعنف والنفور..إنها الإمكانات نفسها التي تجعل السينما أو الفنون سمع بصرية أقوى وأكثر الفنون واقعية..

يذكر "جوزيف" في "دينامية الفيلم":للفيلم ثلاثة وجوه أو عناصر؛ أحدها مرئي والآخران غير مرئيين؛ فالأول هو مضمون اللقطة الآيديولوجي، أما الآخران فهما مضمون اللقطة الزمني وشريط الصوت وما فيه من حوار وأصوات طبيعية وموسيقى..ولعل ذلك ما اعتبره بالتجربة وصل اللقطات بطريقة تعطى لها معنى كما في القصة السينمائية الأولى "سرقة القطار الكبرى،١٩٠٣م"[2] للمخرج إدوين إس بورتر حيث يعتبر أول فيلم "كابوي".. يعيد تصوير وتمثيل حادثة لسرقة قطار حقيقية بزوايا مختلفة داخلياً وخارجياً ثم يعيد تركيبها وترتيبها.

---

[1] جوزيف، التحليل السينمائي، مرجع سابق، ص١١٩.

[2] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق، فيلم: سرقة القطار الكبرى،إخراج إدوين إس بورتر، إنتاج ١٩٠٣م.

وبالطبع يمنح التوليف المخرج السينمائي القدرة على ترجمة المعاني الكامنة لا مجرد المعاني الظاهرة في اللقطات السينمائية، هذا فضلاً عن بعث الحياة والحيوية في هذه الصور المتلاحقة..إن التوليف هو جوهر قوة الفيلم؛ كما هو الحال في فن الموسيقى، حيث التوافق والطباق يعتمدان على المزج والتآلف بين الجمل والنغمات الموسيقية لتقوية اللحن..[1] المنطق السينمائي هو أبسط وأوضح شكل للتعبيرعرفه الإنسان، وبرغم هذا فإنه بهذه البساطة والوضوح يمكنه أن يعبر عن أعمق المعاني والأفكار. إن هذا المنطق يعتبر الأساس الذي يقوم عليه مفهوم ومعنى التوليف؛ وهو ما يحدد أهمية فن الفيلم..وكما يعتقد البعض أنه يوجد شرطان للتوليف الصحيح: أولهما أن تتوالى اللقطات في نظام مفهوم ومنطقي؛ وثانيهما أن يتم تحديد الزمن الذي تستغرقه كل لقطة لعرضها على الشاشة..

يعمل صانعو الفيلم في مرحلة المونتاج هذه على إعادة ترتيب الصوت والصورة وتسجيلهما وفق ما هو مكتوب في السيناريو النهائي للفيلم ، فهو بمثابة البناء التركيبي للنص المرئي، أي بناء لغة الفيلم لذلك، يشبه المخرج السينمائي" آيزنشتين"_ أحد الذين طوروا قواعد فن المونتاج _ بالتشبيه أو الاستعارة في علم البيان، مع أن المونتاج هو عملية توليف وتركيب إلا إنها نوع خاص من التركيب.[2]

فالاهتمام والتركيز في مضمون كل لقطة والطريقة التكوينية لوضع هذه المضامين الفردية الواحد إلى جانب الآخر، أي المضمون الكلي العام الموحِّد ؛ هو ما يثير في بصيرة المتفرج ومشاعره أكثر الصور الذهنية للموضوع نفسه وبحيوية قصوى. ولعل هذا أعلى درجة

[1] جوزيف، دينامية الفيلم، مرجع سابق، ص٤٩،٤٢،٤٠.

[2] جلال زيادة ، وظيفة السيناريو في صناعة الأفلام، مجلة الاكاديمى ، بغداد، جامعة بغداد،العدد ٣٤ / ٢٠٠٣م ،ص٥٦٦ .

للاقتراب من نقل مشاعر صانع الفيلم إلى المتفرج وذهنه، حيث يمر بطريق الإبداع الذي اجتازه الصانع أثناء خلق الصور الذهنية أوكما تخيلها المخرج أو الممثل أو السيناريست نفسه (العمل الفني هو عملية ولادة الصور الذهنية في حواس المتفرج وذهنه، وهذه علامة مميزة لأي عمل فني مطابق للحياة الحقيقية...ومن أهم الأشياء بالنسبة للدراما، ألا يقتصر مجرى الأحداث على تقديم الأفكار عن الشخصية، ولكن عليه أن يشكل الشخصية ويسبغ عليها الصورة الذهنية، وبناء على ذلك يجب على العمل الفني أثناء المنهج الفعلي لخلق الصور الذهنية أن يعيد أحداث العملية التي من خلالها خلق صوراً ذهنية جديدة في وعي الناس ومشاعرهم في الحياة نفسها.)[1]

إن تطورات تقنيات السينما والتلفزيون السمعية والبصرية أدت لتطور فن التعبير المرئي، وكل اكتشاف تقنى جديد يقود أكثر فأكثر إلى اكتشاف عناصر لغوية جديدة وفتح آفاق أوسع لمدارس ونظريات جديدة في عالم المرئيات، ومن ثم يستطيع المخرج استخدام مايناسبه ويحقق عبره رؤياه الخاصة . إن أسلوب المخرج في التعبير الضمني والشكلي هو الذي يقود ويحدد – كيف ومتى يمكن– استخدامه للصورة الصوتية بمؤثراتها المختلفة كالأصوات البشرية أو الطبيعية أو الموسيقى أو الصمت أحياناً أخرى.كما أن أسلوب المخرج نفسه هو الذي يحدد نمط الربط والانتقال في الصورة المرئية، كالقطع أو المزج أو الظهور أو الاختفاء والمسح.

ينشأ المونتاج كرؤية من النص ويتطور عنه، ومن ثم يحدد شكل الأسلوب التعبيري الذي يثري العمل الفني ويضيف لمظهره.. كما أن المونتاج يقوم بدور مكمل لعمل الصورة في تحديد مدى استمراريتها وتتابعها من لقطة لأخرى أو ثالثة وهكذا مكوناً المشهد الواحد تلو الآخر.

[1] سيرجي، مذكرات مخرج، مرجع سابق ص١٢١.

(إن جماليات الفيلم عموماً تقوم على أسس سيكولوجية ترتبط بالإدراك الحسي والتصورات الذهنية، وهذه الجماليات تقوم على جانب فكري وفني تعتمد على اللغة التعبيرية)،[1] وذلك من خلال اختيار اللقطات المناسبة بترتيبها من جهة ومن خلال الإطار وما يحتويه من جهة أخرى.. ولعل ذلك يتضح جلياً من خلال ما قدمه المخرج الروسي "فيرتوف" في فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية" عام ١٩٢٩م..عبر استخدام رؤية لعمليات المونتاج ومدى التوظيف السليم للشكل والمحتوى في الصوت والصورة وزمنهما على الشاشة.

إنسرد الوقائع والأحداث من خلال سلسلة المشاهد في مونتاج الفيلم يتم عن طريق التوليف القصصي أو التوليف التعبيري...[2] فالأول يتم بتركيب اللقطات والأصوات فيه طبقاً لتسلسل منطقي أو زمني يكون الغرض منه رواية القصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل واحدة منها مضموناً يدفع الحدث إلى الأمام، أما الثاني؛ التوليف التعبيري، فهو المونتاج والذي يؤسس على تركيب اللقطات بهدف إحداث تأثير مباشر عاطفي أو ذهني معتمداً على القطع وليس الارتباط، مما يجعل المتفرج في حالة توتر عقلي مستمر.

إن الرؤية الفنية الشخصية لصانعي الفيلم تظهر في مهمة ودور المونتاج، وذلك بإيجاد وخلق التوازن والتماسك الفني والايقاعي - تصاعدياً أو العكس- في المشهد الواحد، ومن ثم لكل المشاهد من خلال طول الفيلم وهيكله العام .

(إن المونتير-فني المونتاج- هو الذي ينظم لحظات البناء الحياتي التي تُرى للمرة الأولى على هذا الشكل .. نحن نلتقي بنوع أعلى من تنظيم المادة السينمائية الوثائقية ، تدخل الكادرات في

---

[1] جلال، وظيفة السيناريو، مرجع سابق، ص٥٦٥

[2] فاضل الأسود، السرد السينمائي ، مرجع سابق،ص١٤٥ ، بتصرف

تفاعل متبادل عضوي تُغني بعضها الآخر، توحّد جهودها لتشكل جسماً جماعياً).[1] إن نسب اللقطات كبيرة أومتوسطة وعامة، ونسب زوايا التصوير ونسب الحركات داخل الإطار، ونسب الظل والضوء وسرعة حركة التصوير...

كل هذه النسب والخيارات المتباينة وغيرها تظل مرئية وقوية في محاولة لإيجاد الطرق الأكثر ملاءمة لعين المتفرج ضمن تبادل وتجاذب هذه الأفعال، وهكذا يمكن أن نخلق المعنى العاطفي من خلال تجاور اللقطات بعضها إلى بعض. كذلك تضفي المؤثرات الموسيقية والصوتية بعداً وعمقاً آخر في خلق الأحاسيس والمشاعر لدى المتفرج.

إن المونتاج النهائي هو إبراز المواضيع الصغيرة المختبئة إضافة إلى المواضيع الكبيرة، وإعادة تنظيم المادة وفق أفضل تسلسل ممكن لإبراز عمق الموضوع؛ (على الملائم أن يتطابق مع الجميل، وغالباً ما تكون هذه النقطة الملائمة نقطة جديدة لرؤيتنا، وما أن يصبح هذا تقليداً متبعاً مكرراً حتى يفقد كونه ملائماً أي مؤثراً).[2]

٤/ التحليل التشكيلي أو حرفية التجسيد المرئي:

من المتعارف عليه كقاعدة عامة أن كل لقطة في المنتج التلفزيوني/ السينمائي يقوم المخرج بتحديدها وتكوينها ويعمل المصور على تنفيذها بإشراف المخرج وتوجيهاته، وبالمثل ينطبق هذا مع فني المونتاج لاحقاً، حيث تجتمع كل اللقطات المنفصلة لتكوّن الكل المطلوب من العمل الفني، ولعل حسن الاختيار والتقييم. هو مهم غاية في الأهمية تتطلب براعة وموهبة فطرية أو مكتسبة عند المخرج لينقل المعنى المقصود إلى الجمهور دونما عناء..

---

[1] دزيغا فيرتوف، مرجع سابق ،ص٣٥٥

[2] المرجع السابق نفسه، ص١٢١ .

قد تبدو القاعدة بسيطة في مظهرها، لكنها الأساس في تشكيل المضمون الفكري للصورة و(..هذا التركيز على معنى كل لقطة هو أحد القوانين التي تحكم فن الفيلم. إن عملية تقييم الأشياء وتحديد معناها والترابط بينها هي العملية التي تعرف باسم "التحليل التشكيلي" في الفيلم، كما أن استخدام مثل هذه الأشياء في نقل المعاني والأفكار إلى المشاهد ، تعرف باسم حرفية الوصف المرئي.)[1]

مثال لذلك في ٢٨ديسمبر ١٨٩٥م عرض الأخوان "لوميير" بقاعة " بوليفار" بباريس جهاز "السينما توجراف" وقدما بواسطته عرضاً لمجموعة من الأفلام منها "خروج العمال من مصنع لوميير"[2] و "وصول القطار بمحطة "شوتات"..[3] فقد كانت الكاميرا فيهما في حالة ثبات بينما يتحرك أمامها طيلة زمن الفيلم بلقطة واحدة، وهنا تبرز أهمية التشكيل والتكوين للجسم المراد تصويره واختيار الزاوية للتصوير..بينما اعتمدت المعالجة في فيلم "سرقة القطار١٩٠٣م" على التقطيع والانتقال من مكان لآخر ومن لقطة لأخرى وفق مضمون وسرد قصصي محدد.

يعرف "جوزيف وهاري فيلد مان" مصطلح "تشكيل" (بأنه يعني قابلية الشيء للتشكل بأشكال شتى عندما يقترن بالفيلم، يعني صياغة الشكل أو القالب الذي تظهر عليه الصورة بعد حسن الاختيار وتحديد الهدف. إن كل ما يظهر في اللقطة سواء كان شخصاً أم شيئاً أم حركة يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدداً ويؤكد المضمون الآيدولوجي في هذه اللقطة؛ إن الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة يجب أن تختار بعناية وتوضع بطريقة تحقق هذه

---

[1] جوزيف ، دينامية الفيلم، مرجع سابق، ص ٩٣.

[2] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق الافلام: وصول القطار، خروج العمال، وسرقة القطار.

[3] سيد، تكنيك الخدع..، مرجع سابق، ص٤١.

الغاية)،[1] فحينما يتم وصل اللقطات بطريقة تجعل لها معنى ومفهوماً يتطلب منا استيعاب وتقدير المضمون الأيديولوجي لكل لقطة تسمي هذه العملية بالتوليف الذي يعتمد على قاعدة التركيب.

كما أن اللقطة تحتوي على عنصر جوهري آخر في تركيبها، وهو الحركة في الفيلم، ويستخدم مصطلح "الحركة" في معان كثيرة؛ ففي الرسم معناها الحركة الظاهرة في الخطوط والألوان.. وبالرغم من أن معنى الحركة في بدايات السينما كانت هي ما تثير الدهشة إلا أنه بمرور الزمن كان لزاماً على صانعي الأفلام اختيار الحركات بدقة وعناية لتكون ذات تأثير فعّال في التعبير عن المعنى..تختلف الحركات في الفيلم من حيث الكيف ومن حيث الكم عن الحركات في الحياة الواقعية، وعلى المخرج اختيار الحركات ذات الأهمية من بين تلك الخالية من القيمة ولا تفيد المعنى، والتي تُحدث تأثيراً عميقاً مثل طرفة العين أو اهتزاز الأيدي أثناء السير أو الإيماءات المصاحبة للحديث وغيرها مما تطلب التركيز وتجعلنا نهتم بمن يقوم بأدائها.

وقد نجد (من الممكن عدم التقيد بأسلوب معين في عرض الحركات. وهذا يعني أنه يجب الاعتماد على إطار الشاشة ليؤدي وظيفته الخاصة التي يتم بها نقل الحركات بقوة لجذب انتباه المتفرج، كما يجب ألا نستخدم أي شكل مبالغ فيه من الحركة والإيماءات المسرحية، التي تفسد الوظيفة المحددة لإطار الشاشة، وهي صدق التعبير ونقل المعنى)،[2] مما يعني أن للمخرج حرية الاختيار، مما يتراءى له بتكوين الحركات في الأشياء والمجاميع والأفراد، كما يفعل مصمم الرقصات اختياراً وتنظيماً وترتيباً..

---

[1] جوزيف، دينامية الفيلم، مرجع سابق، ص٩٣.

[2] دينامية الفيلم، مرجع سابق، ص ١٠٧.

وهكذا يعتبر اختيار الحركات سلاحاً قوياً لدى المخرج، كما يستطيع أن يضع حركة واحدة أو أكثر في اللقطة الواحدة أو يحلل الحركات إلى أجزاء وعناصر بما يراه مناسباً ليجعل معناها أقوى وأكثر وضوحاً في الفيلم؛ إضافة للتحكم في سرعة الحركات، فمن الممكن أن تتطابق مع الحقيقة الذاتية للأشياء أو الحالة النفسية للأفراد، وذلك عبر استخدام مؤثر الحركة البطيئة أو السريعة..ومن ثم تنقل مشاعر القوة والوضوح والجمال والسرعة وغيره.

٥/ العلاقات الزمنية في المونتاج:

إن كل فعل في السينما هو فعل قيد الحدوث، وكل شيء فيها راهن متشابك بقوة مع الزمان والمكان.. فلا يمكن بالتالي أن يكون ثمة إلا زمن واحد ووحيد ممكن هو: الزمن الحاضر؛ ولا وجود فعلاً إلا للحاضر، كما في الواقع الفعلي تماماً، حيث أمر الوجود لا يمكن إدراكه كوجود إلا عن طريق تظاهراته الفورية: فهو فور تحققه لا يبقى للفعل وجود. إنما يدخل في ما نسميه الماضي...فالحاضر هو مدة الاستمرار نفسها التي لا تعي استمرارها، ولكنها قائمة ماثلة، وهذه الحال هي كل ما تملك أن تكون في لحظة من تلقاء نفسها؛ واستخداماً للغة مصورة، إنها "الصيرورة" معيشة فعلياً، بمعنى "قيد أن تعيش" و"قيد التحقق واقعاً" [1]

عندما يستحضر أحد الأشخاص في الفيلم حادثة يتذكرها مجدداً، فالانتقال من الحاضر إلى الماضي تتم إفادتنا به أحياناً عن طريق وضوح الوقائع، وأحياناً أخرى عن طريق تعليق أو حركة الحوار.. وأياً ما تكن الوسيلة المستخدمة نبق نحن على بينة من الأمر: فالأحداث التي نراها عندئذ تجري أمام عيوننا هي محدودة في الزمن بالنسبة للتي سبق أن كنا رأيناها. ولكن هذا لا يقلل من كونها تجري "هنا- الآن" يخضع الماضي لحيينه- أي يصير راهناً- ولا يعود

[1] جان ميتري، المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، ترجمة عبد الله عويش، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠٠٩م، ص ١٢٢-١٢٣.

ماضياً؛ إنه الفعل "قيد- حدوثه "[1] والأمثلة لذلك: في العودة إلى الوراء عند حالة التـذكر أو عند الشرود، حيث يعرض الفيلم آنياً لتحقيق غرضه مبـاشراً بمعنـى التمثيـل المـادي للعـالم والأشياء مستخدماً هذه المعطيات المباشرة كأداة توسـط وكـل شيء حـاضر فعليـاً حـضوراً موضوعياً.

ولعل هذا ما يلعبه فن المونتاج من دور في تحريك وتوظيف أحداث ومجريات المـادة الـسمع بصرية الزمانية-تقديماً وتأخيراً- حسب طريقة رؤية السرد القصصي المـراد تقـديمها ونقلهـا للجمهور.

الخلاصة:

المونتاج هوسرد الوقائع والأحداث من خلال سلسلة المشاهد في الفيلم/ البرنامج السمعي بصري.. ويتم عن طريق التوليـف القصـصي أو التوليـف التعبـيري؛ فـالأول يـتم بتركيـب اللقطات والأصوات فيه طبقاً لتسلسل منطقي أو زمني يكـون الغـرض منـه روايـة القـصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل واحدة منها مضموناً يـدفع الحـدث إلى الأمـام. أمـا الثاني التعبيري فهو المونتاج والذي يؤسس على تركيب اللقطات بهدف إحداث تأثير مبـاشر عاطفي أو ذهني معتمداً على القطع وليس الارتباط، مما يجعـل المتفـرج في حالـة تـوتر عقـلي مستمر.. ومن ثم تبقى الرؤية الفنية الشخصية لصانعي الفيلم والتـي تظهـر في مهمـة ودور المونتاج؛ بإيجاد وصناعة التوازن والتماسك الفني والايقـاعي - تـصاعدياً أو العكـس- مـن خلال طول الفيلم وهيكله العام.

[1] المرجع السابق نفسه، ص ١٢٥.

الفصل الثالث

نماذج فنون سمعبصرية :

المبحث الأول : الإعلام الجديد التفاعلي

المبحث الثاني: مزج الرسوم المتحركة بالسينما

المبحث الثالث: الفيلم الوثائقي

المبحث الأول: الإعلام الجديد التفاعلي

مدخل:

نحن نحيا الآن في مجتمعات ثورة الاتصالات والمعرفة المتواصلة، وفي خضم ما أفرزته من تأثير نوعي وكمي على مجتمع الإتصالوبما فيه من فاعليةنقل الأفكار والمعلومات بسرعةوجودة عالية في مستويات الصوت والصورة؛ وذلك من جراء ما أصبح عليه عالمنا المعاصر من تطور لوسائل الإتصال السمعية والبصرية..وكما غدت وسائط الإتصال كالتلفزيون وشبكات الإنترنت كالسوار حول المعصم تتحكم في نشاط وحياةالأفراد والمجتمعات وقوة مهيمنة على طرائق تفكيرهم وفعالة في تكوين نمط السلوك وأساليب الاستقبال للأفراد، بل دفعت بوسائل الإعلام التقليدية أن تستجيب لخصائص المجتمع الإتصالى المتغيرة وتفترض طرقاً جديدة في التفكير لإيجاد وابتكار أساليب وبرامج تعمل بصورة شاملة وتفاعلية.

في هذا الجزء سنتعرض لبعض النماذج والأشكال المختلفة والاساليب المبتكرة في الفنون السمعي بصرية والتى سعت بتفعيل منتجاتها في إطار سعيها الحثيث للوصول–والإلتصاق– عند الجمهور.

١/ ماهية الإعلام الجديد التفاعلي:

الإعلام الجديدNew media هو مصطلح يستخدم لوصف أشكال من أنواع الاتصال الإلكتروني والتى أصبحت ممكنة باستخدام الكومبيوتر_ كمقابل للإعلام القديم _ وللدلالة على التحول الذي يجري لوسائل الاتصال الذي فرضته التفاعلات المعقدة للحاجات الأساسية والضغوط السياسية والاجتماعية والابتكارات التكنولوجية باستخدام علماً اتصالياً جديداً ثنائي الاتجاه Two- way.

تتعدد أسماء الإعلام الجديد لاسيما أن خصائصه النهائية لم تتبلور بعد، بل هناك تغيير مستمر في الوسائل الإعلامية القائمة تقنياً وتطبيقياً، كما أن هناك مستحدثات إعلامية غير مسبوقة تأخذ مكانها الآن على الدوام.. ولعل أشمل ماورد من تعريفات للإعلام الجديد هو ما جاء بالتعبير عنه بما يلي: (هو ليس بثاً أحادياً وتلقياً إجبارياً مثل ما كانت تتميز به نظم الإعلام القديم، ولكنه تفاعل يختار فبه الناس احتياجاتهم ويشاركون هم في الوقت ذاته ليس بالرأي فقطبل عبر إعلام شخصي خاص بكل فرد على حدة... إن الأسس التي يقوم عليها هذا الإعلام تختلف عما سبق وهي تشمل: الرقمية، التفاعلية، التشعبية، الفردانية، التخصص، الجماهيرية وتزاوج الوسائط والتكنولوجيات)[١]

كما قسم البعض الإعلام الجديد إلى أربعة أقسام هى:[٢]

- القائم على شبكة الانترنت Online وتطبيقاتها..
- القائم على الأجهزة المحمولة وتطبيقاتها على الأدوات منها الهواتف والمساعدات الرقمية الشخصية وغيرها.
- نوع قائم على منصة الوسائل التقليدية مثل الراديو والتلفزيون التي أضيفت إليها ميزات جديدة مثل التفاعلية والرقمية والاستجابة للطلب.
- القائم على منصة الكمبيوتر Offline ويتم تداول هذا النوع إما شبكياً أو بوسائل الحفظ المختلفة مثل الأسطوانات الضوئية ويشمل العروض البصرية وألعاب الفيديو والكتب الإلكترونية وغيرها.

[1] عباس مصطفى صادق، مستحدثات الإعلام الجديد، اصدارات رقم١٠٤،الشارقة، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، ط/١ ،٢٠١٠م، ص٤٩-٥٠ .

[2] المرجع السابق نفسه، ص٤٩.

يقصد بالتلاقي والتقارب في الإعلام الجديد تلك العمليات والتحولات في التكنولوجيا الرقمية المجمعة لكل وسائل الإعلام المتعددةمع تحويل ما هو سمعي Audio وما هو بصري Video إلى بيانات رقمية يمكن نقلها بأية وسيلة رقمية أخرى؛ فيسمح هذا بمرونة كبيرة في تسليم وتخزين البيانات بما في ذلك تدفق الفيديو مباشرة Online وتقديم اتصال تفاعلي ذي اتجاهين عبر التلفون، الإنترنت، البث عن طريق الكابل والقمر الاصطناعي.بينما يفسرا "جوناثان وجيرمي" ما يقصد بالتفاعل بقولهما:(التفاعل والتلاقي Interactivity & Convergence، تشير التلاقي إلى الطريقة التي تتفاعل بها وسائل الإعلام الحديثة – بصفة خاصة تكنولوجيا الإنترنت ومواقع الإنترنت- مع تكنولوجيا التلفزيون والفيديو عبر نطاق من الترددات أو الأطوال الموجية عريضة النطاق Broadband، النظرية ببساطة لأن يكون كل شيء رقمياً، فأن كل شيء يمكن مزجه بكل شيء آخر. تتمثل الميزة المفترضة للمستهلك في التفاعل)[1]

يلعب الهاتف النقال بجانب الكمبيوتر دوراً مقدراً في عصر الاندماج والتقارب التكنولوجي هذا، وذلك عبر عرض صفحات القنوات التلفزيونية على شبكة الإنترنت ومواقع تطرح خيارات للمُشَاهد الرجوع إلى الموقع ومتابعة التفاصيل مشاهدة بالصوت والصورة لما تم تقديمه سابقاً أو آنياً،إضافة لإمكانية تقييم المستخدم أو إدراجه بما يرغب من تعليق دون قيود الزمان والمكان. ومما يجدر الإشارة إليه أن برامج تلفزيون الواقع شهدت البداية الأمثل للاستخدام النوعى للهاتف (نلاحظ بداية فعالة للإحالة المتبادلة للمعلومات بدءاً من عام ١٩٩٩م عندما أطلقت الشركة الهولندية اندمول Endemol برنامج تلفزيون الواقع المشهور

---

[1]جوناثان بجنيل ،جيرمي ،المرجع الشامل في التلفزيون، ترجمة عبد الحكم أحمد ، القاهرة، دار الفجر للنشر،ط /١ ،٢٠٠٧م، ص٤١٩.

الأخ االكبير Big Brother الذي طبقت فيه مفاهيم ونظم جديدة غير مسبوقة إعلامياً إذ جمع الوسائل الإعلامية المختلفة بما في ذلك الهاتف بنوعيه على منصة الكمبيوتر لتعمل جميعها في نسق واحد للترويج للبرنامج بربط المشاهد بالبرنامج بشكل دائم للحصول على أكبر عائد ممكن من هذا الجمهور وقد استفادت من التجربة محطات عربية لكنه ظل محصوراً في برامج معربة)[1]ولضمان انتقال الجمهور من وسيط لأخر مستحدثاً كان أو تقليدياً، لابد من أن يصمم وينفذ الإنتاج بمرونة تسهل عملية انتقال المحتوى وتحويله عبر الوسائط المتعددة، مما يجعله أكثر جذباً وتعرضاً وتبادلاً بين الناس.(ومهما كان الشكل أو الصيغة التي يقدم من خلالها المحتوى أو المضمون فإن الحقيقة تؤكد أنه إذا ما استطاع شخص ما أن يبني القصص وينتج الروايات أو المحتوى القابل للانتقال والتحول من وسيطة إعلامية إلى أخرى، وأن تكون لديه القدرة على إجتذاب إنتباه وإهتمام الجماهير والقدرة على الانتشار والذيوع بين الناس؛ والعودة إليهم مراراً وتكراراً و"الالتصاق" بأذهانهم وأعينهم وأسماعهم، فإن ذلك يعني التوصل لتحقيق النجاح الدائم والفوز المربح في مجال الأعمال. وعندئذ فإن هذا المحتوى يصبح "لزجاً" دائم الالتصاق بالجماهير.)[2]

تجعل وسائل الإعلام الجديدة هذه البيئة الإخبارية وأحداثها التي يعيشها الناس أكثر كثافة وتداولاً بينهم. فهم يرون الكثير مما يجري في العالم من زوايا نظر مختلفة وبحرية فضلاً على أن حكوماتهم لم تكن قادرة على مراقبة أغلب ما يتدفق على شاشات التلفزيون والحاسوب... ولعله ثمة علاقة طردية بين نوعية وكمية المُنتَج الإخباري وتطور تكنولوجيا الاستخدام إرسالاً واستقبالاً، ففي سنة ٢٠٠٦م أصبح لدى أغلب القنوات التي تبث على القمرين

---

[1]عباس مصطفى صادق، مستحدثات الاعلام..، مرجع سابق ص٦٨.

[2]يورك برس، الأعمال الابداعية الخلاقة،بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٩م، ص٥٠.

عربسات ونايلسات مواقع على شبكة الإنترنت أو بوابات إلكترونية مرتبطة بتلك القنوات.

ومع اتساع سوق الإعلام العربي، يتعزز مزوّدو الأخبار المحليين بأصوات جديدة.[1]

مما لا شك فيه ومن جانب أخر، نجد تطور هذه التقنيات والممارسات في ظل وسائل الإعلام الجديد - كالتلفزيون والإنترنت وغيرها- يؤثر ويعيد تشكيل كثير من مجريات الأمور والسياسة، داخل نظام الدولة الواحد وخارجها، فطبع كمية قليلة من المناشير في مطبعة تحت الأرض ثم الحرص أو المجازفة بتوزيعها على الناس فى الطرقات حل محله نشر مُنتَج إلكتروني بإمكان ملايين الناس الحصول عليه وتداوله في غضون لحظات دون أن يتعرض الناشر والمستقبِل للخطر وحجر الحريات وتداعياته..وقد اعتبرها الباحث "فيليب سيب" نموذجاً لنسل جديد من المؤسسات الإعلامية ولاعباً بين اللاعبين في السياسة الدولية حتى(..للفضاء الجماهيري الذي كونته وسائل الإعلام تأثير غير مسبوق على السياسة الدولية أكثر من أي وقت مضى؛ فوسائل الإعلام أدوات صراع وأدوات سلام في الوقت نفسه لكنها مع هذا وذاك تستطيع أن تفقد الحدود التقليدية للدول وتقضي على أهميتها، وأن توحد بين الشعوب من جميع أرجاء العالم..)[2]

وكمثال في هذا الصدد نجد أن مفهوم القومية قد تطور وتغير، كذلك قد تغير ومايزال الوضع السياسي والمشهد الإعلامي في الشرق الأوسط وكل ذلك بفضل السماح لدخول لاعبين جدد إلى الساحة في ميادين ومساحات البرامج الحوارية المختلفة والتى قربت بين الجماهير العربية ومنحتها هوية قومية. ويؤكد " فليب سيب" على أهمية هذه البرامج بقوله:

---

[1]فيليب سيب، كيف يعيد الإعلام العالمي الجديد تشكيل السياسة الدولية- تأثير الجزيرة، ترجمة:عز الدين عبد المولى، مركز الجزيرة للدراسات بالتعاون مع الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١م، ص٢٩.

[2] المرجع السابق نفسه، ص١٢.

(لعبت دوراً قومياً إلى حد ما من خلال تقريب الشقة وأحياناً رأب الصدع بين الأشقاء..نحن أمام الإنتفاضة الإلكترونية في زمن العولمة. فبفضل الفضائيات العربية المستقلة التي تنقل الصور من فلسطين إلى الشباب العربي على مدار الساعة، وبفضل شبكة الإنترنت التي تحوّل لهؤلاء الشباب أن ينقلوا لبعضهم البعض كيف يشعرون بالتحديد إزاء تلك الصور، فقد بدأت الأنظمة العربية تفقد سيطرتها على الرأي العام.)[1]

هناك كثير من الأمثلة على مستوى العالم المحيط توضح الدور الفعال للمواقع الإلكترونية في نقل الأحداث بالنص والصورة عبر الإنترنت ووسائل الإعلام كما هو الحال فيالحملة الإنتخابية للرئيس الأمريكي "باراك أوباما" واستثمارها موقع "تيوتر" لإيصال خطابه السياسي للجمهور الناخب؛ كذلك ما جرى من بعد في الانتخابات الإيرانية، ثم ما تلاها من أحداث؛ حيث لعبت هذه المواقع دوراً واضحاً في الاتصال الفعّال؛ حيث كان انتشار استخدام مواقع التواصل الاجتماعي ونشر المدونات السريعة سمة لعام ٢٠٠٩م والذي شهد ارتفاعاً غير مسبوق في شعبية هذه المواقع خاصة "تويتر وفيسبوك".. بفضل تقديمهما لخدمات يحتاجها الناس..(سجل موقع "فيسبوك" رقماً مذهلاً، إذ وصل عدد المشتركين فيه إلى ٣٥٠ مليوناً، بينما ضاعفت "تويتر" بمقدار عشر مرات عدد مستخدميه، من أربعة ملايين في بداية العام إلى أربعين مليون في أواخره..)[2]

أما على مستوى العالم العربي فان انتفاضات الشعوب العربية وما تبعه من تغطيات إعلامية، مثال انتفاضة الشعب المصري تجاه النظام السياسي في يناير/ فبراير ٢٠١١م أفضل دليل لتفاعل الإعلام ووسائل الإتصال؛ فقد اعتمدت الكثير من القنوات الفضائية مشاركات

---

[1] المرجع السابق، ص ٣٦.

[2] http:www.bbc.co.uk/arabic/scienceandtech/ 2009/12/09

بالصوت والصورة عبر الوسائط المتعددة من شرائح المجتمع كافة، على الرغم من إيقاف بعض المراسلين والقنوات من العمل- " قناة الجزيرة الفضائية" كمثال- إلا أن تدفق المعلومات قد استمر من وإلى القناة، بل- وكما وصفه البعض- قد تحولت الجماهير إلى مراسلين في الميدان.

بينت دراسة عن إشكالية الإعلام المعاصر في الوطن العربي وسلوكيات الشباب والعلاقة بين الشباب العربي ووسائل الإعلام والثقافة أن أغلبية الشباب العربي والذين تبلغ نسبتهم ٧٦٪ لا يقرؤون الكتب دائماً، بل لايحبون الكتب الدراسية ويفضّلون القصص والروايات، وأن التلفزيون يحظى بنصيب الأسد من وقتهم في المشاهدة، بل أن مُشَاهديه يزيد عددهم أربعة أضعاف قرّاء الكتب وثمانية أمثال مشاهدي السينما وحوالي ضعف مُشَاهدي الفيديو وأكثر من ضعف المستمعين للمذياع..[1]

وتضيف الدراسة بأن ديمقراطية الاتصال أتاحت وفرة وتراكمية وغزارة في تدفق المعلومات أو الأخبار مما يزيد حد الكفاية ويبلغ درجة عالية من الإسراف والإشباع، الأمر الذي خلق نوعاً من "الرقابة الديمقراطية" لا تقوم على الحذف والقص أو الحجب.. وعن ما يفرضه الواقع الإعلامي العربي من مضمون وخيارات محددة يجيب مقدم الدراسة، بعد أن يسأل: (أيعني هذا أن دورنا ينحصر بالـ"التلقّي السلبي" لتكنولوجيا الاتصال والمعلومات الغربية؟ أعتقد أن هذا أمر بعيد جدا عن الصحة،فتكنولوجيا الاتصال أهدت وبالأخص شريحة الشباب ، أدوات ديمقراطية مكنتهم من الإفلات من قبضة الرقيب، فجميع شرائح المجتمع حتى أكثرها فقراً غدت تمتلك هاتفاً نقالاً وعبره يستطيع الفرد أن يتصل بشبكة الإنترانت،

---

[1] إبراهيم أحمد، إشكاليات الإعلام المعاصر في الوطن العربي،مجلة الإذاعات العربية، اتحاد إذاعات الدول العربية،عدد٢- ٢٠١٠م ، ص٦٧.

وأن يمتلك إمكانية الوصول إلى أي معلومة يريدها)[1]، وذلك عبر رسالة قصيرة من هاتف نقال يمكن إرسال رسالةSMS وبأي مضمون إلى أبعد شخص أو تلفزيون فضائي لتأخذ موقعها على الشريط التفاعلي Snale الذي يظهر أسفل الشاشة فتطرح ماتريد من أراء وتساؤلات أو وجهات نظر.

تشير البي بي سي العربية لاعداد الزوار والمتصفحين في موقعها بالآتي (يزور موقع www.bbcarabic.com أكثر من ٢١ مليون شخص شهرياً، إلى جانب نحو مليون ونصف المليون مستخدم منفرد للموقع. وأوضحت التجارب أن الإقبال على زيارة موقع بي بي سي العربية يرتفع في أوقات الأزمات والحروب وغيرها من الأحداث الكبرى التي تؤثر على المنطقة..)[2] واستمرت تنتهج قناة الـ"بي بي سي" في أسلوبها إلى التوسع والانتشار في المنطقة العربية مع إتاحة الفرص للمشاهدين والمستمعين المشاركة الفعلية في برامجها، والسماح لهم بالنقاش والتعليق ومحاورة بعضهم البعض..(تنظر إلى الوسائل الإلكترونية للتواصل الاجتماعي، وكذلك المحتوى الذي يقدمه وينتجه الجمهور، باعتبارها مجالاً متجدداً وخصباً على الإنترنت. ومن بين وسائله تطوير وتقديم برنامج تلفزيوني جديد للقناة العربية يعتمد على التقنيات الإلكترونية للتواصل الاجتماعي في شتى خدمات بي بي سي بلغاتها المختلفة)[3].

يقول "فيليب سيب" : عندما يكون العالم مترابطاً أكثر تتقلص فرص الصراع، كما يدّعي المتفائلون بالعولمة. فتعارف الحضارات وتواصلها المستمر يجعلها أقل عرضة للاشتباك. وتبقى التفاصيل المتعلقة بكيفية اشتغال هذا النظام العالمي مفتوحة للتكهنات.. ومن جهة

[1] المرجع السابق نفسه، ص٦٩.

[2] http:www.bbc.co.uk/arabic/institutional/2009/06/09

[3] السيد بخيت، مجلة الإذاعات العربية، البي بي سي العربية، عدد ٢، ٢٠١٠م ص٤٨.

أخرى، ستشهد الحياة على مستوى القمة اهتزازات في بعض الجوانب، فالحروب قد لاتخوضها جيوش يواجه أحدها الآخر، وإنما داخل المدن في أزقة ملتوية ومزدحمة.. كما أن نقطة تركيز التوترات العالمية ستتغير... بمساعدة الانتشار غير المسبوق للمعلومات وتكنولوجيا الاتصال.فهي بصدد ربط العالم ببعضه البعض، وستتولد عنها تأثيرات تستحق اهتماماً خاصاً.[1]

٢/ نموذج من برامج الإعلام الجديد:

من نماذج البرامج التفاعلي الريادي المباشر والمتعدد الوسائط هو "نقطة حوار" للبي بي سي ، فهو يتناول قضية آنية سياسية أو ثقافية أو اجتماعية بما في ذلك مسائل تعتبر من المحظورات في المنطقة العربية، يعالج قضية واحدة في كل حلقة دون التمسك بالشكليات والمكاشفة والمجادلة دون ملل، مما يخلق جدالاً حراً وحياً ومتدفقاً يتيح للمشاهدين والمستمعين المساهمة بأفكارهم وآرائهم، ولربما يتخطى دور مقدم البرنامج ليصبح متلقياً بينما يصبح المتلقي للرسالة هو المرسل الحقيقي للمعلومات.. وذلك على مدار خمسين دقيقة للحلقة الواحدة، ولثلاث مرات أسبوعياً.

وضح أحد محرري البرنامج أن من خصائص البرنامج التفاعل، أما التحديات التي تواجه "نقطة حوار" فهي إعتماده على التفاعل المباشر مع الجمهور ومايشغل بال الناس وحساسية المواضيع المطروحة للمناقشة؛ بلولتحديد واختيار المواضيع في حسبانهم أنه (كلما كان حساساً ويمس حياة الناس ازدادت الرغبة في المناقشة أكثر... فنحن نحرص أن نقوم بإنتاجه خارج استوديوهاتنا في لندن، لأننا نرى أن من شأن هذا أن يتيح لنا فرصة اللقاء والتفاعل مع الجمهور مباشرة ...فهو يتيح أيضاً للجمهور المشاركة في البرنامج بالصوت والصورة، أما

[1] فيليب سيب، مرجع سابق، ص٣٢.

شروط المشاركة فبكل بديهية يجب ألا تكون مسيئة وألا تحض على الكراهية أو العنف..هـذه شروط عامة، وفي إطار المضمون نسمح بكـل الآراء والاتجاهـات طالما أن المـساهمات هـي ضمن هذه الشروط ونسعى لأن ننشر المساهمات كافة..)[١]

ينقل هذا البرنامج عبر ثلاثة وسائط، حيث ينقل على شاشة التلفزيون والخدمة الإذاعيـة في آن واحد، ثم يتواصل البرنـامج عـبر الإذاعـة لمـدة أخـرى عـلى موجـات الإذاعـة، إضـافة لمشاركات المستمعين والمشاهدين والمتصفحين عبر موقع "نقطة حوار" على شبكة الإنترنـت www.bbcarabic.com المعد خصيصاً لهـذا الغـرض. ويـستخدم " نقطـة حـوار" تقنيـات معاصرة للوصول إلى نقاش تفاعلي حي.كما أن(البرنامج يلجأ إلى استعمال المكالمات الهاتفية، والبريد الإلكتروني، والرسائل النصية على الهواتف المحمولة ومقاهي الإنترنت وآراء الشارع المصورة مسبقاً في المدن الكبرى، وكذلك تقنية الـG3 والمساهمات عبر كاميرات الإنترنـت)[٢]، بل في كثير يكون الجمهور المستهدف هو القائم بالاتصال نفسه والـذي يلعـب دور المراسـل الميداني في نقل الأحداث مباشرة من الموقع.

على سبيل المثال؛ يمكن الإشهاد بإحدى حلقات برنامج "نقطة حـوار" التفـاعلي في شـبكة البي بي سي العربية بعنوان "إلى أين تتجه مصر؟ بتـاريخ ٢٧ ينـاير٢٠١١م" والـذي تنـاول تداعيات الأوضاع في الـشارع الـسياسي المـصري وأتـاح مـساحة حـرة لـسماع العديـد مـن الأصوات من مدن مختلفـة (مثـل الـسويس، القـاهرة، سـيناء وغيرهـا)، كـذلك بمـشاركة مستويات معرفية سياسية متباينـة الـرأي؛ مثـل شرائـح الطـلاب والـشباب أو المحـامين أو

[1] لقاء مع محمد يحى، محرر برنامج تفاعلية في البي بي سي ،على الموقع:
http:www.bbc.co.uk/Arabic/middleeast/2010/05/10_yehia_intreview

[2] الموقع: http://www.bbc.co.uk/arabic/tvandradio/2009/06/09

المشاركين في التظاهرات أو من تعرضوا لمضايقات النظام السياسي، كل ذلك عبر وسائط البرنامج المختلفة رغم انقطاع شبكات الاتصال والتواصل الاجتماعي في المدن التي شهدت التظاهرات..[1]

ويؤكد رئيس تحرير الأخبار في موقع البي بي سي العربية أن صفحات الموقع تطورت تدريجياً وحصلت انطلاقات عديدة للموقع سجل فيها قفزات من حيث الشكل والمحتوى والحجم حتى وصلت لصيغته الحالية وعلى مجاراة للتطور التقني ولن يتوقف عند هذا الحد (.. الموقع الآن إضافة لكونه جريدة إلكترونية غنية، يعتبر ناقلاً لمحتوى بي بي سي بأشكاله المختلفة، الإذاعية والتلفزيونية بعد أن دخلت بي بي سي بريادة إلى عصر الوسائط المتعددة.. وبات محتوى الموقع الآن متنوعاً نصاً وصورة وبالفيديو والصوت، ومتوفراً على الإنترنت وفي مواقع البحث.. وأصبحت مادته حاضرة في التواصل الاجتماعي.. وأخذ جمهورنا يتفاعل مع محتوى بي بي سي أرابك دوت كوم وعبر منتدياتنا وبرامجنا التفاعلية ويساهم في رفده وتعزيزه)[2]

من جانب آخر ومما يبرز تأثير وسائل الإعلام الجديد على مجتمعنا العربي هو ما حدث– ويحدث الآن في بعض دول المنطقة– على سبيل المثال في تونس، مصر، ليبيا، اليمن أو سوريا منذ مطلع العقد الثاني للقرن الواحد والعشرين .. فهو يؤكد فعالية تكنولوجيا الاتصال البصرية والسمعية ومدى ما تحققه الصورة والصوت المنقولان عبر مقاطع الفيديو بالمجتمعات، ولا سيما ما تفرزانه من ردود أفعال ذات أثر بالغ. ويتفق الكثيرين باعتبار ما

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ برنامج تفزيوني: نقطة حوار، في قناة البي بي سي العربية، ٢٧ يناير ٢٠١١م

[2] لقاء مع مصطفى كاظم، رئيس تحرير الأخبار في موقع بي بي سي العربي:
http:www.bbc.co.uk/arabic/scienceandtech/ 2009/12

جرى في تونس من أحداث سياسية أدت إلى تغيير نظام الحكم في يناير ٢٠١١م؛ على أن شرارة الأحداث انطلقت عبر استخدامات "الفيس بوك Face Book" في شبكة الإنترنت بواسطة الشباب إضافة لمتابعات وسائل الإعلام المختلفة للأوضاع.

كما يقوي هذه الجزئية ويتفق معها البعض من العاملين في صناعة الأخبار لهذه القنوات: (الاخبار هو تجرد من الذاتية بمعنى الرأي والرأي الآخر ولكن في الواقع ليست هكذا، ولولا وجود الصورة لما إندفع الجمهور العربي في المشاركة في الثورات العربية أو الربيع العربي، فكاميرا قناة الجزيرة هي في إعتقادي ماجعلت النجاح للثورة الليبية وكذلك لولا الكاميرا في بقية المجتمعات لإنطفأت الثورات هنا أوهناك، فالمعركة الآن أكثر فعالية بالكاميرات المحمولة وهي واحدة من أدوات الثورة ومطرقة تعيد تشكيل الواقع)..[1]

عموماً ما يخلق لنا التحدى أكثر هو ما تنتهجه وسائل الإعلام الآن من أساليب تقديم الثقافة والمعلومات بالإيقاع السريع كالومضة أو عبر خلق الثقة بتقديم الصراحة اللامتناهية التي تنشد تصديقاً بلا حدود إضافة لجمال الصورة والألوان والإيقاع؛ أو عبر إيجاد ذلك التفاعل السريع بين جمهور المتلقين والسرعة في الانتقال من مكان لآخر وبين اتساع رقعة استخدام هذه المواقع لتصبح مصدرا للخبر العاجل خصوصاً من مناطق تتعذر فيها التغطية الإعلامية لأسباب مختلفة.. كل ذلك وغيره مما يضعنا أمام واقع يحتاج إلى الكثير من الدراسة والتحليل بما يخدم قضايانا في التنمية البشرية والاقتصادية ويطرح رؤيتنا وفكرنا وحضارتنا إلى الآخر.

---

[1] مقابلة، إياد خيري إبراهيم، مساعد المدير ومدير العمليات الفنية سابقاً، دبي، قناة الشروق، مكاتب القناة، تاريخ ٢٠١١/٩/١٩م.

٣/ نموذج من البرنامج التفاعلي –تلفزيون الواقع:

بدأ في سبعينيات القرن العشرين التفكير حول إيجاد أفضل الطرق التي تعمل بصورة أكثر تفاعلية مع جماهير التلفزيون والبحث عن إمكانيات جديدة تضاف لتحديث العمل النظري الذي بدأ حول التلفزيون كإعلام إذاعي جماهيري يخاطب كيانات متجانسة إجمالياً. وقد استطاع "الأخ الأكبر Big Brother" كبرنامج تفاعلي واقعي من تلفزيون الحقيقة بالقناة الرابعة في BBC– حيث يعد من أوائل هذا النوع من البرامج في المجتمع البريطاني– استطاع تطوير التكنولوجيا بشكل واضح ومستمر لتقديم خدمات تفاعلية يسهل الوصول إليها بدءا باستخدام الجهاز اليدوي للتحكم عن بعد Remote Control وحتى التفاعل عبر الإنترنت في المشاركة.[1]

تعرف برامج تلفزيون الواقع بأنها أسلوب لبرامج تلفزيونية يجسد عبر التصوير الحي أشخاصاً ربما نكرات أو معروفين في اللحظة ذاتها التي يكونون فيهاعند أوضاع مختلفة سواء كانت معدة وفق سيناريو جاهزاً مسبقاً أو لم يكن؛ لكن السمة العامة والحالة المعتادة لظهور هؤلاء الأشخاص هي التصرف بصورة طبيعية أو تلقائية معبرة حسب رؤية المُنتِج؛ حيث يبث التصوير التلفزيوني كاملاً وبشكل مباشر أو مسجل أو يقتطف ويستقطع مما تم تصويره. من جهة أخرى، انبثق "تلفزيون الحقيقة" Reality TV من Docu-drama, Soap Opera " سلسلة توثيق الحياة العائلية" كمصطلح عام واسع الانتشار بجذب أعداد ضخمة من

[1] جوناثان ، المرجع الشامل في التلفزيون، مرجع سابق ، ص ٤٢٠، ٤٢١ بتصرف.

الجماهير خلال عقد تسعينيات القرن العشرين، وهو مصطلح يصف البرامج التي يطلق عليها البيئة الخاضعة للسيطرة والخالية من الإرث التوثيقي للقضايا الاجتماعية. إنه أقرب إلى برامج التسلية..طبّق مصطلح "تلفزيون الحقيقة" لأول مرة في بريطانيا عن طريق الجمع بين برامج أطول الأفلام الإشرافية، إعادة البناء، تقديم الاستديو بواسطة المقدِّمين وأطول البرامج الفعلية في برامج مثل Crime Watch UK, Police Camera, Action وقد تم تشغيل برنامج مراقبة الجريمة منذ عام ١٩٨٤م فيBBC1 وهو يتناول الجرائم الحديثة بالطرق الحقيقية- بعرض تقارير وصور الجريمة- كأن يخاطب مقدمو البرنامج المشاهدين مباشرة وحثهم للإجابة على تساؤلات مثل "هل كنت في موقع الجريمة هذا الصباح؟ هل رأيت؟ هل يمكنك المساعدة؟"[1].

تعتبر برامج تلفزيون الواقع أو الواقعية Reality or Factual TV من البرامج الجماهيرية والتي تجذب بعالم الحقيقة المزيد من المشاهدين باستمرار،هكذا ترفع "جمهور المشاهير" شعاراً لها بدلاً " النجوم المشاهير"..ذلك لأنها تتخذ من عامة الجماهير أفرادا، فتحكى وتقال قصصهم عبر سلسلة من السرد المشوق والمتصاعد عبر الحلقة أو عدد من الحلقات المتسلسلة فيصبح هؤلاء الأفراد وقصصهم هي محور أحاديث الناس بتتبع أخبارهم وردود أفعالهم

[1] جوناثان بجنيل، جيرمى أورليبار، المرجع الشامل في التلفزيون، ترجمة: عبد الحكم احمد الخزامي، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع،٢٠٠٧م، ص ١٦٧-١٦٨-١٧٠.

وحتى حياتهم الخاصة.. حيث تنشر مجموعة الاتجاهات وأساليب الحياة المختلفة بين أفراد المجتمع.

بالإضافة إلى ذلك قد تتعايش الكاميرا في ظل هذا البرنامج لتصبح كواحدة من البيئة أو المجتمع المحيط للشخص أو المجموعة التي يتناولها البرنامج، ومن ثم تسقط الحواجز الإعلامية ويرتفع مستوى الصدق في الطرح مما يدفع المشاهدين بالمشاركة بفاعلية في البرامج ومبارياته التفاعلية والتصويت من أجل إبعاد بعض المتخاصمين أو المشاركة في المسابقات أو إبداء الرأي، وحتى عندما أصبحت الجماهير باعتبارها متناثرة على القنوات المختلفة. إلا أن التحدي الكبير الذي يواجه منتجي هذا النوع من المحتوى هو العمل على إجتذاب وشد انتباه الجمهور وإهتمامه حسب رغباتهم واحتياجاتهم للمحتوى أو وسيط التعرض الذي يختارونه.

(يوجد توتر بين الإنتاج الوثائقي الذي يكون ممثلاً وصحيحاً وبين تزويد الجمهور ببرنامج يتطابق مع تقاليد الحوار والسرد القصصي.. ويلاحظ من المتناقضات في أساليب البرنامج غالباً ما يعتمد تلفزيون الواقعية في إحداث الانطباع بالحقيقة على مساندة السرد القصصي،الشهادة أو تعليق الخبراء الذي يوفر سياقاً تفسيرياً للمضامين التي تلاحظها الكاميرا والصوت الذي يسجل مع الصورة.)[1]

---

[1] المرجع السابق نفسه ، ص ١٥٨.

وقد زادت البرامج الواقعية شبه الوثائقية من جاذبيتها بالتركيز والاستعارة بعض الشيء من العمل الدرامي وعروض المباريات؛ كما أحدثت الأشكال الوثائقية الجديدة تعديلاً بالتركيز على القصص الشخصية وترتيب المواقف والصراع الداخلي للفرد ذاته "الشخصية المحورية" للتحرك في اتجاه الحلول المطروحة..وبالطبع توفر سلطة الراوي المرافق لهذا النوع من البرامج التماسك والاستمرارية، لاسيما ربطه بالأنواع الوثائقية مع الأنواع الواقعية الأخرى حيث تتميز العلاقات المتبادلة التي يقيمها بصورة ضمنية المشاركون فيها ومشاهدوهم من أجل تقديم نوعيات جديدة وأشكال جديدة لتوفير ما هو غير مألوف واندماج جمهور التلفزيون بغض النظر عن انتهاك الحدود غير الواضحة والمتزايدة بين الأصالة والأداء، تحمل كل مايشكل الاستعراض Show العمود الفقري في تلفزيون الواقع، حيث تمارس نوعاً من الاسترخاء والابتعاد الظرفي عن الواقع المادي المحيط ولو مؤقتاً.

(إن برامج "تلفزيون الواقع" ليست نوعاً تلفزيونياً، بل هي مادة تلفزيونية تتضمن العديد من الأنواع التلفزيونية. إنها إدغام للأنماط التلفزيونية التلفظية التالية: النمط اللهوي أو اللعبي، والمسابقات والألعاب التلفزيونية ،والنمط الوثائقي، والنمط الدرامي، وتنتج صوراً للذات والآخر والعالم، وتحركها مقاصد مختلفة ليست كلها معلنة)..[1]

[1]نصر الدين لعياضي، ثورة الصورة المشهد الإعلامي وفضاء الواقع، مركز دراسات الوحدة، بيروت،٢٠٠٨م، ص١٤٩.

ولعل من أكثر البرامج المعاصرة المشهورة في تلفزيـون الواقـع " أوبـرا شـو Opera Show" الذي يقدم للمجتمع الأمريكي، وتم نقله للمُشَاهِد العربي بعـد ترجمتـه بنسخته العربيـة في إحـدى قنـوات MBC العربيـة، يمكـن تلخيص فكرتـه في أن مقدمتـه " أوبـرا وينفـرى" تستضيف أفراداً أومجموعـات لتطـرح عـبرهم مواضيـع وقـضايا تهـم المجتمـع الأمريكـي وتستعرضها بجرأة وقوة مثل الاغتصاب أو التحرش أو الشذوذ الجنسي، الخلافات العائليـة أو العنف الأسري والجريمة وانحرافات الأفراد وتجاربهم أو شـهاداتهم المختلفـة وآرائهـم.. بدأ البرنامج وإستمر دون توقف لربع قرن من الزمان هي عمره..[1]تعمل على إنتاجه وتقديمه الإعلامية "أوبرا وينفري" وقد استطاعت أن تجذب للبرنامج العديد من نجوم المجتمع، كما استطاعت تقديم العديد من عامة الجماهير بقصصهم المختلفة ليصبحوا بعد ذلك من شـعب المشاهير.. نجح البرنامج وتطور خلال إنتاجه وبثه المستمر؛ بل وإستطاع أن يتوسع في أهدافه وطموحاته الإنتاجية ليـصبح مؤسـسة مـؤثرة فعالـة قائمـة بـذاتها تمتلـك آلياتهـا وأزرعهـا ومقوماتها لذلك.

ومن البرامج التفاعلية، برامج المسابقات باختلاف أشكالها، حيث يشارك فيها الجماهير ايجابياً إما بالتصويت واختيار الفائزين من بين المتسابقين، أو عن طريق اختيـار نخبـة مـن الجماهـير ليدخلوا حلبة المنافسة ومن ثم يتم التنافس نحـو المركـز الأول مـن بيـنهم، ولعـل أشـهرها

[1]برنامج: أوبرا شو، تقديم أوبرا وينفري، انتاج وبث بشكل مستمر لمدة خمسة وعشرين عاماً حتى موسمه في عـام ٢٠١١م.

برنامج "من سيربح المليـون" النـسخة العربيـة للبرنـامج الأمريكـي Who wants to be a Millionaire ومنهـا كـذلك American idol أو American get talent أو Britain get talent أو Star Academy أو The Big loser وغيرها من برامج تم اقتباسـها أو استنـساخها في قنوات أو لمجتمعات أخرى هنا وهناك؛ بيد انها تتوافق في تفعيل المشاركة الجماهيرية لحسم التنافس بين المتسابقين الذين ما أن تتصاعد المنافسات بينهم حتى تزداد نجوميتهم في المجتمع ليصبحوا من المشاهير.

وعلى سبيل المثال قد ارتفعت نسبة التصويت في برامج "أمريكـان أيـدول" لموسـمه الـسابع لأكثر من ٢٥ مليون مشارك في التصفيات قبل الأخيرة والي أكثر من ٣٠ مليون في التصفيات النهائية.. ليصبح المتسابق الفائز "ديفيد كوك" ٢٥ عاماً،[1] من مشاهير النجوم وتتخـذ أغانيـه القمة في مواقع التحميل والتصفح ولسان حاله في ثقة يقول: (سـأعمل عـلى تنفيـذ ألبـومي الأول والذي سيكون من نوعية أغاني الروك، حتى لـو لم يـنجح في مبيعاتـه سـأكون سـعيداً بجودته وأتمنى أن يأتى النجاح المادي في وقت لاحق) ويتفق هذا ليؤكد مـايراه الـبعض بـأن التلفزيون التفاعلي سيلعب دوراً كبيراً في الربط بين الانترنت والتلفزيون، ولاسيما بين الملايين من المشاهدين لهذه النوعية من الخدمة وأصحاب الشركات المستخدمة وغيرها من شركـات التسويق والإعلان والبرمجيات..وذلك عبر التمكن مـن تلقـي الخدمـة بمحتويـات متنوعـة

[1] الموقع الإلكتروني: توضح طريقة الاشتراك والتصويت وقائمة تضم أعلى اثنتى عشرة متاسبق http://www.americanidol.com/>Accesse25/2/2012

وبحرية خلال الإتصال التفاعلي في الإتجاهينTwo-WayCommunication أو ما يعرف بالتواصل التفاعليInteractive Communication[1].

كذلك من برامج تلفزيون الواقع ذلك النوع الذي يرتكز على ممارسة تجربة تتطلب من المشارك أن يتخلي عن وضعه الاجتماعي والمهني ومكانته الثقافية وشخصيته، من خلال تقمص فعلى لدور آخر في ظل سياقات أخرى جديدة.. مثال في حالة اختيار مشاركين لتجرى عليهم عمليات تغيير لمظهرهم أو ملابسهم، أو حتى تبديل لأفراد أسرة بآخرى أو زوج بآخر ومن ثم يجري تتابع تطورات ذلك بتفاصيله وردود أفعاله في حقل رؤية الكاميرا التي تلاحق كل ذلك بالتصوير بتلقائية وجرأة وبمستويات من الرقابة المتفاوتة..وكأنها شاهد خارجي على الحقيقة ومشارك فيها..

وفيما يبدو أن معدو هذه البرامج المتحررين أو الخارجين كثيراً عن القواعد العامة يعملون دائماً على توفير المتعة لأكبر وأضخم عدد من الجماهير أكثر مما تفعله البرامج التقليدية فيما يتغذي التلفزيون بالعائدات المتصاعدة دوماً لهذه البرامج حيث (يتحول التلفزيون إلى الديمقراطية من خلال البرامج الوثائقية، وليس بزيادة الإيماءات إلى مشاركة الجماهير خلال البريد الإلكتروني أو الاتصال المباشر عبر الإنترنت Online ، أو التليفون والتصويت)[2].

---

[1] عصام نصر، تأثير تكنولوجيا الإتصال الجديدة على مستقبل التلفزيون،اصدارة رقم١٠٤ ، الشارقة، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، ط.اولى،٢٠١٠م، ص٤٤٦.

[2] جوناثان، المرجع الشامل في التلفزيون، مرجع سابق، ص٢٦٤-٢٦٥.

تردد برامج تلفزيون الواقع العديد من الشعارات الترويجية مثل " أنت القاضي والحكم" وغيره مما يجعل قطاعاً واسعا من المشاهدين يشعر بأهمية صوته أو رأيه وتأثيره الفعلي أو المتخيل على مسارها..(هذا الشعور الذي يولد الرضا عن الذات لا يُدرك إلا إذا نُظر إليه في السياق الذي تمر به المنطقة العربية التي غُيب فيها إحساس الكثيرين بالوجود، نتيجة التهميش أو الحرمان من حرية التعبير.ومن أفلح في ممارسة الحق في التعبير ينتظر تجسيد الحق في الاستماع إلى ما يقول. إن الاستماع إلى صوت المشاهد في برامج تلفزيون الواقع يكون آنياً وجلياً حتى وإن كان ثمرته"الديمقراطية اللهوية" ولكنه يترك آثاره على الشعور بالانتماء إلى الجماعة التي تولي له الاعتبار).[1]

ما يُفعِّل مثل هذه البرامج التلفزيونية هو الجمع بين خاصية البث الحي المباشر أو شبه المباشر مع أسلوب ارتجال الوقائع، حيث لا يعرف أحد لا المُنتج ولا المُشاهد في أي اتجاه تسير الأحداث، وإلى أي حال ستنتهي دوماً، مما يحقق إثارة وتشويقاً كبيرين للمشاهدين عن طريق المحتوى لا الشكل في جودة التصوير والإضاءة..ولعل هذا ما بدأت تقدمه بعض القنوات الفضائية من خدمات للبث المباشر كنقل الأحداث بشكل فوري وآنٍ فتقدم قيمة إعلامية ربما خصماً على القيم الفنية الأخرى كجودة الصورة أوالصوت..[2]

---

[1] نصر الدين لعياضي، ثورة الصورة..، مرجع السابق، ص١٧٢.

[2] برامج: قناة الجزيرة مباشر، من خلال تغطيتها المستمرة لانتفاضة ٢٥ يناير في مصر، ٢٠١١م.

المبحث الثاني: مزج الرسوم المتحركة بالسينما

مدخل:

تظل الرسوم المتحركة أو الكارتون– كما يفضل البعض تسميتها- احدى فنون المنتجات السمعي بصرية التي تحمل الكثير من التنوع والتطور في محتوى القصص المتناولة أو المعالجة المتبعة أوالجمهور المستهدف المنشود لاسيما شريحة الأطفال، كما باتت تخصص لهذه الصناعة الكثير من القنوات التلفزيونية ومواقع البث الإلكترونية ودور السينما ومهرجانات دولية متخصصة في هذا المنحى ، بل وماتزال تتنافس وعلى الدوام شركات الإنتاج المختلفة لتقديم المزيد من منتجاتها النوعية والكمية من أفلام الرسوم المتحركة من جهة ؛ وتنافس داخلي محموم لتتصدر ماتتضمنه قائمة منتجات الشركة الواحدة من جهة أخرى من أنواع مثل الأفلام الروائية والبرامج الوثائقية والترفيهية والتسلية وغيره.

١/ تاريخ صناعة الرسوم المتحركة:

ظهرت المحاولات الأولى لإنتاج أفلام رسوم متحركة أو الكارتون على يد الأمريكي " ستيوارت بلاكتون S.Blackton " بفيلمه "الوجوه الضاحكة عام ١٩٠٦م". وفي عام ١٩٠٧م قدم الفرنسي " أميل كولE.Cole " أول فيلم رسوم متحركة اسمه "تحريك عيدان الثقاب" ، وفي عام ١٩١٣م أدخل "أيرل هورد E.Hard " تقنية اللون في الرسوم المتحركة، بينما استطاع "ماكس فلتشر M.Flisher " في عام ١٩١٧م خلط الصور الواقعية الحية بالرسوم المتحركة لأول مرة ؛ وبدخول "والت ديزني " تحولت الرسوم المتحركة إلى فن جماهيري في عام ١٩٢٨م ، حيث قدم ابتكاره لشخصية "ميكي ماوس" من خلال فيلم مصاحب للصوت لأول مرة، بعنوان "سفينة ويللي البخارية Steam boat Willie". [1]

---

[1] مناهل أبو الحسن، الرسوم المتحركة في التلفزيون وعلاقتها بالجوانب المعرفية للطفل، مصر، دار النشر للجامعات، ١٩٩٨م، ص٢٦.

أما الشركة الأشهر في مجال توريد المواد الفيلمية المرسومة والمصورة فهي "والت ديزني Walt Disney " وهي شركة رسوم متحركة ترفيهية مستقلة ، وهي من عمالقة منتجي الأفلام السينمائية حيث أبتكرت أهم شخصياتها الكارتونية الشهيرة "كاك – بطوط –جوفي- بندق – زيزي – ميمي – الكلب بلوتو – السنجابان شيب – ديل " كما قدمت أيضاً أول فيلم كارتون ناطق "القارب البخاري ويلي ١٩٢٨م" ، وأول فيلم كارتون يستخدم تقنية "تكنيكولور" بالألوان الثلاثة "أزهار وأشجار ١٩٣٣م"[١]

وهناك شركة "فوكس القرن العشرين20th Fox"وشركة " هانا-باربيرا Hanna-Barbera " ثم شركة " وارنر بروزيرز Warner Brothers " والتي قدمت أفلاماً ومسلسلات ورسوماً متحركة منذ عشرينيات القرن العشرين. كذلك من الشركات العريقة في إنتاج الرسوم المتحركة "يونيفرسالUniversal" وشركة " MGM_ Metero Golden Mayer " قبل أن تتعرض استوديوهاتها الكارتونية لهزة عنيفة عام ١٩٥٥م حيث تركها حينها معظم القائمين فيها على صناعة الكارتون وقد كانت أهمُّ شخصياتها "القط توم" و"الفأر جيري" الشهيرين..[٢]

على الرغم من مستويات إنتاج الكارتون في الخمسينيات من القرن العشرين الذي شهد قفزة عالية ثم تدهوراً ملحوظاً ربما بسبب تطور التلفزيون كأداة اتصال جماهيري؛ إلا أن الواقع اليوم يستفيد من كل مدخلات الإنتاج الصناعية والمتطورة في هذا المجال ومن ثم ينعكس بشكل ايجابي على مختلف مستويات الإنتاج الكمية والنوعية.. حيث وفرت التكنولوجيا الرقمية العديد من الفرص لاستخدام الرسوم المتحركة والتقنيات في سياقات جديدة .

---

[1] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، مرجع سابق، ص ٤٩٨.

[2] أشرف أبواليزيد، المحتوى الثقافي لبرامج الأطفال،كتاب العربي ٨٢،١٠/٢٠١٠م، الكويت، وزارة الإعلام مجلة العربي، ص٣٠،٢٩.

٢/ ماهيّة الرسوم المتحركة:

يقصد بالرسوم المتحركة إنشاء صور متحركة كادراً بعد آخر، كما يفضل البعض أيضاً استخدام الكلمة لتعني تسلسل وتتابع الصور التي تنشأ بهذه الطريقة..[1] وتبدو الرسوم المتحركة والتي يتم تصويرها بالترتيب الصحيح وبكاميرا خاصة تستطيع تقديم الفيلم كادراً بعد كادر، تبدو وكأنها كائنات دبت فيها الحياة وهي تتحرك على الشاشة..[2] وإذا كان الفيلم يعرض بمعدل ٢٤ كادر في الثانية، فهذا يعنى أن عرضه يحتاج ٢٤ لوحة لكل ثانية في الفيلم أي ١٤٤٠ لوحة لكل دقيقة.

هناك العديد من الأفكار والنماذج لرسم أجزاء متحركة من الصورة وبمعالجات مختلفة باستخدام مجموعة متنوعة من الوسائل والتأثيرات الخاصة؛ فالبعض استفاد من مواد مثل الرمال وألوان الزيت للرسم على الزجاج أو الطباشير للرسم على الورق، وبعض من المصممين يحاولون التحكم في الصور المقطوعة المضاءة تحت الكاميرا أو بخلق صور من الظلال بعد تسليط الضوء على لوحة معينة..أو كما في الرسوم المتحركة المنتجة من الصلصال[3] وهناك إمكانية لاستخدام الأشكال والعناصر الأخرى المصنوعة من المواد اللدنة سهلة التشكيل مثل البلاستيسين، حيث يمكن التحكم فيها ما بين اللقطات لإظهار الصورة طبيعية، وهذا النوع يطلق عليه الرسوم المتحركة الصلصالية، ومثال لذلك ما قدمته أستديوهات "آردمان" لأفلام "والاس آند جوميت Wallace and Gromit".

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: سلسة الصور الفتوغرافية، رسوم متحركة١٨٧٧ – ١٨٨٥م.

[2] نيجل تشابمان وجينى تشابمان، الوسائط المتعددة الرقمية، ترجمة: خالد العامرى، القاهرة، دارالفاروق للنشر، ٢٠٠٤م،ص٤١٧ .

[3] شاهد ولاحظ التوافق والتشابه بين الإطار ومابداخل الإطار من صور مع اختلاف نوعية الانتاج بالفيلمين_ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلمى ١/ الواقعي تقليدي ٢/ رسوم متحركة: لعبة جيرى_لعبة الشطرنج، إخراج جان بينكافا، انتاج بكسار،١٩٩٧م.

كذلك من البدائل التي يمكن أن تحل محل أنواع ثنائية الأبعاد هو ما يعرف بالرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد(.. وإن كانت تلك الرسوم تعتمد على تقنيات كثيرة، فهي تعتمد كلها على الإعدادات ثلاثية الأبعاد مثل إعدادات Stages والتي على أساسها تحريك العناصر بعناية بين اللقطات وقد تحتوي على أجزاء مفصلية يمكن بها تحريك الأطراف أو أشكال جامدة يمكن فيها إحلال بعض الأجزاء أو استبدالها بين اللقطات، وذلك لإظهار الإيماءات وحركات الجسم مثل السير..)،[١] ويُمَكِّن نوع الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد هذا من محاكاة تصوير المنظر أو المشهد التلفزيوني الحي في مرحلة الإنتاج، حيث يتيح بمرونة فرصاً لاختيار توزيع مواقع وزوايا الكاميرا وأنواع اللقطات أو حتى حركاتها، وذلك بعد إكمال إنشاء الشخصيات والأماكن عبر البرامج المستخدم كما في 3dmax[٢] بينما ينحصر العمل في نوع ثنائي الأبعاد 2d على تنفيذ القصة المصورة بلقطاتها وزواياها المحددة مسبقاً دونما مرونة تصاحبها.[٣]

كذلك يمكن توليف العديد من الأنواع والبرامج معاً لإيجاد معالجات مرئية جديدة؛ منها على سبيل المثال حينما يدخل إلى الرسم المتحرك ثنائي الأبعاد 2D نوع ثلاثي الأبعاد 3D عبر الكمبيوتر كعنصر جديد في المعادلة.. إضافة للثنائي الأبعاد عبر التصوير الثابتStopMotions Animations.

[1]نيجل تشابمان، الوسائط المتعددة الرقمية، مرجع سابق، ص٤١٩.

[2] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: حكاوي الناقة والزرزور، انتاج الارقم الجيلاني،٢٠١١م.

[3]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم:الولد والنمر،إخراج محمد كدكي، إنتاج مركز الخرطوم للتدريب، ٢٠٠٥م. رسوم كارتونية ببعدين ، بمشاركة الباحث في ورشة تدريبية اقامها تلفزيون السودان.

٣/ شخصيات الرسوم المتحركة ومدى تأثيرها:

تعتبر الشخصيات المصنوعة من أكثر مكونات القصة حيوية في الرسوم المتحركة أو الكارتون، وتمثل مكانة مهمة باعتبارها هي التي تصنع الأحداث وتجسد الفكرة والقصة كما الممثلين في الأفلاو الروائية، وتكمن قوة الشخصية الكارتونية في مقدرتها على أن تحوى صفات مميزة تتمثل في التبسيط والكاريكاتور وتحطيم النسب والحركة؛ ولعل الفرق بين حركة شخصيات الرسوم المتحركة عن الحركة الواقعية في الأفلام الحية هو مفترق لنقطة جوهرية؛ ومن ثم المحاولة لمباشرة الواقعية في الرسوم المتحركة يصبح عديم القيمة الفنية.

أن تنوع الشخصيات الكارتونية التي تتناولها الرسوم المتحركة له أثر في جذب انتباه الطفل لها والارتباط بها، حيث تتناول الحيوانات والإنسان والجماد والأشياء الخيالية التي ليس لها وجود في الواقع بما يساعد على تنمية خيال الطفل. كما تعتبر الشخصيات الحيوانية من أكثر الشخصيات الكارتونية شهرة مثل شخصية القط فليكس التي ابتدعها في عام ١٩٠٩م "أتوميسمرOttomessmer" كذلك شخصيتا توم وجيري في عام ١٩٣٣م التي ابتدعهما المخرجان "ويليام حنا William Hanna" و" جوزيف بربيرا Joseph Barabera " .

قد تتنوع شخصيات الرسوم المتحركة ما بين الإنسان كشخصية كارتونية أو حيوانات ثديية، أسماك، طيور، حشرات، نباتات وجماد أو خيالية، وذلك حسب ما يتلاءم مع الجمهور المستهدف وأعمارهم، وفي دراسة إقليمية عربية لتحليل شخصيات الرسوم المتحركة لدى الأطفال في ١٩٩٤م..[1]كانت قد أفادت بارتفاع النسبة المئوية لظهور الإنسان كشخصية كارتونية إلى ٥٥٪ عن باقي الشخصيات الأخرى التي ظهرت في التحليل، وذلك سواء ظهر الإنسان في صورة طفل أو رجل أو امرأة أو بنت بينما بينت بعض الدراسات الأجنبية تأثر

[1]مناهل، الرسوم المتحركة..،مرجع سابق ، ص١٧٠.

انتباه الأطفال حسب نوع الشخصية، حيث ينخفض انتباه الطفل إلى الشخصيات الإنسانية ويزداد الانتباه للشخصيات غير الإنسانية، وتؤكد الدراسة أيضاً (إن الشخصيات الإنسانية تقرب الطفل أكثر من الواقع، وبالتالي تجعله يتقبل المعلومات باعتبارها واقعية ويجعله يتعاطف مع هذه الشخصيات وربما يتقمص أدوارها ويحاول تقليدها، وهذا ما يصعب وجوده مع الشخصيات غير الإنسانية)،[1]وبالطبع قد ترشح بعض المشاكل التي يمكن أن يتعرض لها الطفل من جراء ذلك بتقليد الشخصيات الكارتونية الإنسانية مثل محاولات الأطفال القفز من أماكن عالية وإلى غير ذلك من إنعكاسات في سلوكهم أو تصرفاتهم، وذلك نتيجة لعدم اكتمال مقدرات الوعي والإدراك في عقل الطفل..

شهد تاريخ فن الرسوم المتحركة مرونة دعمت صناعتة والتى حققت طفرة في الإنتاج والإنتشار والتوزيع كمياً ونوعياً.. وعلى سبيل المثال قدم "ديزني " أول فيلم رسوم متحركة ملوناً طويلاً في عام ١٩٣٧م بعنوان "الأميرة والأقزام السبعة Snow White and the Seven Dwarfs" حيث ابتكر "أوب آيوركس" الكاميرا ذات المستويات المتعددة أثناء إنتاج الفيلم؛ وهو مايؤكد على قبول بل مواكبة الرسوم المتحركة للتطور التقني وتسخيرها لهذا الفن. ثم تقدمت بإنتاجها الكمي والنوعي "والت ديزني" فوجدت مكاناً خالياً وتسللت لتفرض نفسها كعملاق للسحر والترفيه من دون منازع إلى درجة أن مفهوم الطفولة أصبح مرتبطا باسم "ديزني" ومرادفاً له في مشارق الأرض ومغاربها، وعلى الرغم من تقلبات أوضاع شركة "ديزني" خصوصاً في النصف الثاني من القرن العشرين وبعد وفاة "والت ديزني" في السبعينيات؛ إلا أن نصيب الشركة من أطفال الغرب لم يكن له مثيل على الإطلاق،

[1]مناهل، الرسوم المتحركة، مرجع سابق، ص١٧١

ولم تبق عائلة إلا وساهمت في أرباح الشركة إما بشراء تذكرة لحضور فيلم أو دخـول ملاهـي "ديزني"، كما أسست قسماً إنتاجياً خاصاً بالبالغين باسم "تاتشستون"..[1]

في ظل قصور الإنتاج الإقليمي لهذا النوع من الفنون يعتقد البعض: (إننا لو طرحنا البـديل، المعرفي والفني والتقني.. لما اكتفينا بالنقل الممسوخ، والترجمة الحرفية، والدبلجة المأسـاوية)[2]، غير أنه من المستحيل الفصل التام بين فطرة الأطفال وعوالم تتجاورمعهم في الواقع وتلتـصق بهم محققة رغباتهم بشكل نوعي وكمي، ولاسيما مشبعة وغنية بتقديم مواد سيمتها الحوار مع الآخر وأفكاره، دون إلغاء لوجوده وحقوق الآخرين في العيش في هذا الكون الواسع، ولعل الكثير والمتدفق لنا من هذا النوع في الإنتـاج أن يكـون بدايـة تعـارف توثـق الـصلة وأواصر الصداقة بين الناس والأشياء والأحياء.. ولعل أيضاً كل حبكة وقـصة نجـم مـا أو فلـك أو نبات أو حيوان أو جماد ممكن أن تقود القلوب إلى ألفة بهذا الكون وإلى شعور بالوحـدة التـي تنتهي إلى خالق هذا الكون ومافيه ومن فيه.

٤/ مراحل إنتاج فيلم الرسوم المتحركة:

فيلم الرسوم المتحركة مثله مثل بقية إنتاج أشكال البرامج السمع بصرية الأخرى، حيث يمر بعدد من المراحل والخطوات والتي لا بد منها في مجمل العملية الإنتاجية، وذلك بغض النظر عن نوعية وأسلوب الرسوم المستخدمة؛ ويمكن تلخيصها وعرضها كالآتي:

٤/١ الفكرة والقصة والسيناريو:

تبدأ مراحل إنتاج الكارتون عند المنتجين الأساسيين مثل كاتب القصة والـسيناريو ومـصمم القصة المصورة وربما الشخصيات؛ حيث يتم فيها اختيار الفكرة والقصة التي تصلح للرسوم

---

[1] كيفن ، السينما الناطقة، مرجع سابق، ص٤٩٨-٤٩٩ بتصرف.

[2] أشرف اليزيد ،المحتوي الثقافي العربي..، مرجع سابق ، ص٣٧.

المتحركة– قصة تكون بصرية المعالجة– بها بداية، وسط ثم النهاية، مع بقية عناصر القصة مثل الأماكن والشخصيات والصراع والعقدة أو الحل.يتطلب كذلك يتم تحديد تكلفة بناءً على حجم الإنتاج المطلوب أي اختيار مثل(فيلم قصير أو طويل؛ واحد أو سلسلة أو مسلسل..).

ومن الطبيعي أنتأخذ عمليات الإنتاجللرسوم المتحركة وقتاً أطولفي هذه المرحلةأو غيرها كما لابد أن يمر خط الإنتاج بما يسمى التطوير البصريVisualized Process وهو يشمل الآتي:

- القصة المصورة Storyboards.
- تصميم الشخصيات والأماكن والإكسسوارات Modeling and Setup.
- تسجيل الحوار الصوتي وابتكار المؤثرات الصوتية Dialogue Recording.
- توقيت الحركةTiming.
- التحريك Animators.
- الشخصيات والخلفيات Lay-out.
- رسم الخلفيات، تحريك الشخصيات، تحبير وتلوين الشخصيات، التركيب Compositing والإنتاج النهائي.
- المونتاجMontage، تأليف وتسجيل الموسيقى ثم مزجها مع شريط الصوت ثم المونتاج النهائي.

١٢/٤احتياجات الإنتاج للرسوم المتحركة:

أولاً– الكادر البشري؛ لا بد من اختيار فريق العمل المناسب الذي يتسم بصفات شخصية محددة كالصبر وسعة الخيال وقوة الملاحظة والفضول... وغيرها من معارف ومهارات وخبرات تقوي مخرجات العمل.

كما لا بد من وجود صفات حرفية لفريق الإنتاج الفني مثل:

- يفهم ويجيد رسم وميكانيكا الجسم البشرى/ الحيواني (التصميم الأساسي وتركيب الهيكل العظمى وحركة العظام ، العضلات أثناء الحركة...)
- القدرة على رسم النموذج "الموديل" والاحتفاظ باستمرار على شكله وخطوطه بأسلوبه المتبع.
- القدرة على تحليل النموذج "الموديل" إلى كتل قابلة للحركة (كرات، أسطوانة ، مخروط...)
- المرونة والقدرة على التكيف مع أسلوب الفيلم البصري الخاص.
- القدرة على العمل في فريق إنتاج متكامل.

ثانياً- احتياجات مالية مادية؛ المالية تعنى توفر الدعم المالي الذي يتناسب مع مستويات الإنتاج المطلوب كذلك معرفة مصادر التمويل وخطة التوزيع أو الطرح في الأسواق...

أما الاحتياجات المادية فيقصد بها توفر الأجهزة والمعدات اللازمة مثل (قلم رصاص، أوراق، صندوق ضوئي Light Box ، قابضة الرسوم Peg Bar وماسحات ضوئية) وكما يتطلب العمل بالطبع وجودأجهزة حواسيبووحدات مونتاج بسعات عاليةوبرامج أضافية نوعية مختلفة كالتلوين والتحريك وغيره.

٣/٤ الصوت في الرسوم المتحركة:

يحتوي الصوت في فيلم الرسوم المتحركة على عناصر الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصوت البشري. ويؤدي الصوت دوراً مهماً في الرسوم المتحركة، وهو يتفاعل مع عناصر الفيلم لتوصيل رسالة معينة، وتبدو أهمية الصوت في إدراك الحركة المرئية، ففي عملية التوافق والتزامن بين الصورة والصوت أصبح لدى المتلقي أكثر من حاسة لتأكيد مشاعره وأحاسيسه

وإدراكه للحدث الدرامي المعروض أمامه ، فعندما نعبر عن حركة ما بصوت فهذا يعطي أثراً فعّالاً أكثر من الحركة بدون صوت.. كما يؤثر الصوت على الحركة بما يسمى بالحركة التأثيرية والتي تلاحظ في الفيلم من خلال:[1]

- المبالغة في صوت الكلمات بالتضخيم أو الترقيق.
- إعطاء صدى أو ترددات لصوت وقع الأقدام في منزل مهجور مثلاً لتعميق الرهبة.
- التشويق أو الإكراه في سماع الأصوات مثلما نسمع صوت الغراب المتقطع فيوحي بشيء مكروه أو نسمع أصواتاً لطيفة لطيور مغردة في نفس المكان فتوحي بالسعادة.

الموسيقى:

تلعب الموسيقى دوراً مهماً في أفلام الرسوم المتحركة،ويصنفها البعض حسب الاستخدام والتوظيف الموسيقى إلى العديد منها، مثل "الوصفية"وتعنى حينما يجب أن تلائم الحركة على الشاشة؛ ثم الموسيقى "المصاحبة" وهي ما تزود المناظر بالطابع والإيقاع، أما الموسيقى "الانتقالية" وهي ما تجعل الانتقال من مشهد لآخر سلساً كما هو الانتقال البصري نفسه.

تستخدم الموسيقى لخلق مناخ عام في الفيلم حيث تساعد على اندماج المشاهد مع الأصوات والتأثير عليه وتحقيق التواصل السلس مع روح وجوهر الفيلم، كذلك تعمل الموسيقى على تدعيم التعبير الحركي كما يمكن أن تعزز أحداث الفيلم، وتهيئ لردود الفعل أو لتوقع مايمكن مشاهدته بل قد تثير الانتباه حتى بدون رؤية الصورة، ومن ثم يجب أن تكون الموسيقى الموجهة للأطفال أقرب إلى إدراك الطفل وأن تلبى طموحه دائماً ورغبته الارتقائية بتضمينها الجمل الموسيقية المتنوعة والأنغام البسيطة والمركزة والحركة الإيقاعية الفنية في الألحان.

---

[1] مناهل، مرجع سابق، ص ٢٩-٣٠.

المؤثرات الصوتية:

يعتبر المؤثر الصوتي ضرورة في الفنون السمعي بصرية وتزداد أهميتها في الرسوم المتحركة للإيهام بوجود الصورة والحركة.. تتضح أهمية المؤثرات الصوتية في إدراك الطفل بأنها تربط ما يشاهد من صور وأحداث بما يسمع من أصوات؛ فتزيد معرفة الطفل بدلالة الصورة والصوت معاً. مما يساعد ذلك على زيادة قدرة الطفل على الاندماج النفسي والانتباه للأحداث ومواصلة المتابعة. والمؤثرات الصوتية نوعان من حيث التناول والاستخدام؛ مؤثر يتطابق بصرياً مع المنظر على الشاشة مثل خرير المياه ووقع الأقدام وأزيز الطائرات، وآخر يمكن سماعه دون الارتباط المحدد بالحركة ذاتها على الشاشة.

الصوت البشري:

يظهر الصوت البشري في فيلم الرسوم المتحركة من خلال التعليق أو الحوار بين الشخصيات الكارتونية المختلفة أو الأغنية التي تسمع أو تؤدي لتنمية معرفة وإدراك الطفل.. أما التعليق فهو لإضفاء معان على الصورة بالشرح والتفسير، ولابد أن يتناسب مع سرعة وإيقاع الصورة.. بينما يكون الحوار عملية استنطاق للشخصيات الكارتونية بواسطة أصوات الممثلين والتى تعمل على تمييز الشخصية عند سماع صوتهاوجذب الانتباه عن طريق الإلقاء. من الضروري إيجاد تكاملاً وتوافقاً بين الصورة والصوت في الرسوم المتحركة، ويمكن أن يتم ذلكعبر الأداء الصوتي للممثل في الحوار حيث يساعد على معرفة صفات الشخصيات الممسرحة حين إضفاء نبرات قوية كانت أم ضعيفة.. قاسية أم رؤوفة.. ذكراً أم أنثي ؛ ومن ثم قد يحدث للمُشَاهِد لاسيما الطفل الاندماج النفسي والتركيز والانتباه. وكما تؤدي سرعة الحوار إلى تعويض النقص في الحركة إذا كانت الحركة محدودة في الفيلم، كما في السلسلة المشهورة في القنوات العربية والمدبلجة كارتون "كابتن ماجد" مثالاً للحوار الذي يكسر الملل الناشئ عن الحركة المحدودة.

أما الأغنية كفن بشكل عام هي تحوى كلمات ولحن وموسيقى مصاحب لتوصيل معاني مختلفة ثم تأخذ بعدا آخر حينما تضاف عليها صوراً تعبيرية ووصفية؛ وتعمل الكثير من أفلام الرسوم المتحركة بتوظيفها فنياً وجمالياً عبر تقديمها لَمشَاهِد مختلفة عبر مسَامِع للصوت البشري.

٥/ مزج الواقع بالخيال في الفنونا لسمعبصرية:

تشكلت مفردات اللغة السينمائية، وتطوّرت حتى اللحظة، فقد تجاورت في بعض منتجات الأفلام الحدود الفاصلة بين الجانب التسجيلي والروائي وتقاطعت أو اختلطت تلك الحدود أحياناً؛ ومنذ بدايات القرن العشرين–حيث السينما كانت فناً وليداً لا تعرف بعد إمكانياتها التعبيرية والجمالية – نجد محاولات تعمّد السينمائيون بما تمتلكه السينما من قدرة على الوهم والإيهام في تقديمهم هجيناً بين الفنون أوتزاوج متباين الأجناس لينتج في كل الحالات أفلاماً ذات شكل ومحتوى سمع بصري مواكب يحقق رغبات الجمهور..[١]فقد(ولدت السينما من رحم التكنولوجيا وانعكست على روحها كفن تطور مع التكنولوجيا في ارتباط لا فكاك منه،ففي فترة السينما الصامتة التي امتدت عملياً منذ السنوات الأربع الأخيرة من القرن التاسع عشر وحتى أواخر العشرينيات –أي من القرن العشرين– كانت تكنولوجيا السينما مقتصرة على جانب الصورة حيث لم تكن تقنيات الصوت السينمائي معروفة).[٢]

أن التطور المتسارع والمذهل للتقنيات السينمائية قد أدى إلى تنامي توجهات السينمائيين، خاصة العاملين في السينما الجماهيرية، نحو زيادة جرعات الخيال مع مزج الدهشة بالمصداقية الواقعية، وأن وظيفة التقنيات لتقديم صورة مقنعة للواقع تراجعت لصالح وظيفتها الجديدة

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_،فيلم: النحلة الذهبية، إنتاج ١٩٠٧م.

[2]عدنان مدانات، عدسات الخيال ، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،٢٠٠٧م، ص ٨٤.

باعتبارها محفزة للخيال[1] كما (يشير واقع السينما المعاصرة إلى أن التقنيات المتطورة التي يمكنها من حيث المبدأ أن تجعل الخيال يعكس الواقع بصدق، أو أن تجعل الخيال يبدو مقنعاً في واقعيته، صارت تستخدم السينما التجارية على نطاق واسع ومبالغ في سعيه نحو مطابقة صور الفيلم مع صور الواقع إلى حد كبير)[2] وذلك من أجل المُشَاهِد ووصولاً إلى أقصى درجات السيطرة على مشاعره والتأثير على انفعالاته.

وكما بدأت وانطلقت الصناعة السينمائية في أول عهدها بأن يستوعب السينمائيون التقنيات المستحدثة في مجالي الصوت والصورة ويسخروها لتحقيق إنجازات فنية جديدة ضمن معادلة منطقية بين السينما والتكنولوجيا؛ فها هي السينما الآن في قرنها الحالياالجديد تتخذ دوماً شكلاً ومضموناً جديداً بالألفية الميلادية الثالثة.. وقد يعتقد البعض أن ملامح خلل تنذر على حساب السينما بشكل عام مما يجعل السينما تفقد خاصيتها الأولى بقدرتها على نقل صور الواقع المادي وعكسها على الشاشة، وذلك ضمن النتائج التي يتوصل إليها صانعو الفيلم الرقمي لتطوير الإنتاج وصولا لصورة أكثر كمالاً وقرباً من الواقعية.. وليس مدهشاً أن نجد محاولات تقوم على تحقيق إمكانية استنساخ شخصيات ممثلين راحلين، بأصواتهم وصورهم وحركاتهم بواسطة الكمبيوتر وإعطائه أدوارا جديدة في أفلام جديدة موضوعاً وزماناً ومكاناً إما إلى جانب ممثلين معاصرين أو حتى لوحدهم..

لا يقتصر هذا الأمر على الممثلين وحدهم، فكما هي الموسيقى ومحاكاة الأصوات المؤلفة بواسطة البرمجة الرقمية، كذلك يشمل باقي العناصر الإبداعية التي تشترك في صناعة الفيلم

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق،فيلم: المؤثرات البصرية قرن من الالهام، بدون منتج، بدون تاريخ انتاج.

[2] عدنان، عدسات الخيال، مرجع سابق، ص ١٣.

ولاسيما المخرج الذي يعتمد عمله على الإبداع والتعبير الفني الجمالي والأسلوب الشخصي الذي يحقق رؤيته الخاصة، ولكن المخرج الرقمي سيكون منشغلا بالبرمجة الرقمية التي تهدف إلى الوصول لأفضل نتيجة وكمال تقني أو إبهار شكلي من خلال معطيات وقدرات الكمبيوتر الرقمي.. وهكذا ربما نجد يوماً في المستقبل شخصية الممثلة "مارلين مونرو" الرقمية أو المخرج "جيمس كاميرون" الرقمي بنسخ مختلفة ومتطورة وربما مهجنة بشخصيات أخر. ولكن تلك بالطبع لن تمتلك الحضور والسحر المميز لشخصية " مارلين مونرو" الحقيقية، حيث نواجه نتيجة بلا روح حية رغم أنها قد تكون أكثر اكتمالاً من الناحية التقنية.[1]ثم بالطبع كذلك قد نفتقد أو نمل الشخصية الرقمية للمخرج " جيمس كاميرون" حيث تنعدم عنده اللمسات الإنسانية في مخرجاته.

٦/ تزاوج الرسوم المتحركة والسينما:

السينما فن حديث مقارنة بالفنون الأخرى، وهو مازال يبحث عن لغته وسط سائر الفنون ولم ينته من تحديدها بعد.. فكل اكتشاف تقني جديداًدائماً مايضاف لمنتجاتها لتتصاعد مخرجاتها الكمية والنوعية.. وكما أوجدت السينما عالمها عبر الرسم والأدب في شكل منتجاتها الكارتونية أحدثت الآن مزجاً بين واقع الصورة الفيزيائية للإنسان وغياب الصورة نفسها ذلك عبر إضافة تصميم ثنائي أو ثلاثي الأبعاد لتحقيق وظائف بعيدة وكالسهم تصيب بالهدف مرماه، لاسيما قد أصبح الجمهور المستهدف ليس حصرياً على فئات عمرية دون الأخرى .. كانت أول أعمال "والت ديزني" ورسام الكاريكاتور" أوب آيوركس" بهوليوود المسلسل الذي وصف بغير الناجح "أليس في بلاد الكارتون" عام ١٩٢٣م وهو فيلم سينمائي يجمع بين الحركة الحية والرسوم المتحركة؛ كما أنتجت "ديزني" أيضاً فيلم "فنتازياFantasia"

[1]عدنان مدانات، عدسات الخيال ، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧م، ص ٨٧ بتصرف.

١٩٤٠م بتقديم "ديمز تايلورDeems Taylor" ؛ حيث تميز بتحقيق خاصية الصوت الستريو فوني بالكامل تقريباً؛[١] وكما تميزت مشاهد الفيلم بتقديملمحتوى بصري إبهاري، حيث إستطاع ماعرضه الفيلم المزج مابين عنصري الصوت والصورة في الإيقاع والحركة والزمنومن جهة أخرى زاوج بين إبداع فناني الرسم والموسيقى،ولا سيما حينما مزج في مقدمة الفيلم مابين الرسوم المتحركة والصور الحية للأوركسترا الموسيقية الواقعية؛ ليقدم منتجاً سمع/ بصرياً من خلال قصص وتعابير جمالية وخيالية، ربما تكون أو لاتكون على الإطلاق راودت خيال المُشاهِد، وفي كليهما نجاح للعرض تماماً.[٢]

في الوقت الحالي يتم استغلال التكنولوجيا الرقمية في صناعة الفيلم على أكمل وجه وزاد عدد الأفلام التي يتم فيها المزج بين المشاهد الحقيقية والرسوم المتحركة خاصة أفلام الخيال العلمي المصحوبة بمؤثرات خاصة كما هو "جوراسيك Jurassic Park " الذي استغل أفضل التقنيات في تسعينيات القرن الماضي. ويشير" نيجل تشابمان" لبعض حالات الدمج بين العديد من هذه التقنيات(..كأن يتم المزج ما بين الشفيفات وفكرة الأبعاد الثلاثة؛ بل هناك الكثير من المصممين قاموا بمزج الرسوم المتحركة في أفلام الحقيقة، مثل فيلم "هو فريمد روج رابيت Who formed Roger Rabbit " إنتاج ١٩٨٨م ولم تكن هي الأولى للتأكيد..)[٣]

قد يصف البعض الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد بسهولة العمل، ولربما يرجع ذلك إلى أن خصائص النماذج ثلاثية الأبعاد دائماً ما يتم تعريفها من خلال كميات رقمية، ومن هنا إذا أُريد القيام بتغيير الخصائص فما على الصانع إلا تغيير الأرقام حتى تقوم بتغيير الخصائص

[1] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، مرجع سابق، ص ٤٩٧-٤٩٨.

[2] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، الفيلم: فنتازيا Fantasia ، إنتاج ١٩٤٠م.

[3] نيجل تشابمان، الوسائط المتعددة الرقمية، مرجع سابق، ص٤٢٠.

مثل وضع العنصر وتدويره وسمات سطحه أو شكله. وعلى الرغم من أن الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد مثل الشعارات والكواكب المتحركة يمكن اعتبار إنشائها بمنتهى السهولة نظراً لوجود الكثير من حزم البرامج المعدة لتحقيق هذا الغرض؛ فالأمر يختلف تماماً مع الرسوم المتحركة التي تحاكى الطبيعة، إذ إن هذه الصورة ذات الجودة العالية ، مثل تلك المستخدمة في إعلانات التلفزيون والخدع السينمائية تعتمد على كثير من المصادر مثل الوقت وقوة المعالج والذاكرة والبرامج المستخدمة، وفوق كل ذلك العنصر البشرى ذو الخبرة الواسعة.

يتفق بان العلاقة بين السينما والتلفزيون يمكن وصفها بعلاقة التقارب والتكامل تحت أساس واحد هو الصورة، كما تؤكد " منى الصبان" أن هناك توافقاً بين السينما كأداة تعبير والتلفزيون كأداة توصيل إلى جماهير شديدة الاتساع (تقول الجملة الشهيرة " بقدر ما يصنع الفيلم الجمهور، يصنع الجمهور الفيلم" فبقدر ما يؤثر الفيلم السينمائي أو التلفزيوني في الجمهور فيشكل ضميره ويغير عاداته ويحول قناعاته..فإن الجمهور يشارك في صنعهما بما يتحقق فيه من رغبات متصورة له. والجمهور الحالي لم يعد الجمهور الجامد القديم، الذي يمكن إرضاؤه ببساطة وبطريقة بدائية على المستوى الجمالي؛ بل صار قوة فاعلة يحسن وضعها في المسار الخلاق لحرية الثقافة ذاتها. إذن المشكلة ليست في اجتذاب الجماهير الواسعة بل هي قضية الخلق الفني بالذات.)[1]

٧/ نموذج للمؤثرات البصرية ، فيلم "رحلة إلى القمر- ١٩٠٢م لجورج ميلييه":

أشتهر المخرج الفرنسي "جورج ميلييه" بقدرته على صناعة الإبهار التقني للسينما وذلك عبر مزجه لتقنيات السينما البدائية وتقنيات الألعاب السحرية آنذاك، خاصة من خلال فيلمه

[1]منى الصبان، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكتروني،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م، ص٢٦-٢٧.

"رحلة إلى القمر" [1] الذي يعتبر أول أفلام الخيال العلمي في تاريخ السينما في عام ١٩٠٢م والذي أنتجته شركة "ستار فيلم"؛ بل ولربما يكون موحياً للكثير من أفلام الخيال والآكشن حتى فيما بعد بدايات القرن الحادي والعشرين.*يقول مخرج الفيلم "ميلييه" في مذكراته قائلاً: (إن السينما فن، لأنها نتاج الفنون جمعاء. فإما أن تنهض السينما وتبلغ حد الكمال شيئاً فشيئاً لتصبح فناً، وإما أن تنهار وتتحطم في فترة وجيزة إذ ظلت جامدة دون إمكانية التقدم في حالة تثبيت سعر البيع..)[2]

يشير "البرت فولتون" بان المخرج "ميلييه" أخرج قرابة خمسمائة فيلماً سينمائياً ولم يبق منها سوى خمسين، أحسنها هو فيلم "رحلة إلى القمر". وعنوان الفيلم يدل على موضوعه، فهو يروي في ثلاثين مشهداً قصة رحلة يقوم بها إلى القمر أعضاء المؤتمر العلمي ذهاباً وإياباً؛ يبدأ الفيلم باجتماع علماء الفلك ووضع خطة الرحلة ثم عملية بناء المركب أو القذيفة وانطلاقها ووصولها إلى القمر ، ثم المغامرات التي خاضها الركاب مع سكان القمر هناك،حيث مملكة القمر والجيش القمري ثم النجاة والهروب وعودتهم إلى الأرض بعد سقوطهم في قاع المحيط.

أما على مستوى المعالجة والتقنية لإنتاج الفيلم يؤكد "البرت فولتون" بان الأسلوب الذي اتبعه "ميلييه" في إخراج فيلم "رحلة إلى القمر" (يعتبر مثالاً لأسلوبه في الإخراج بنوع عام. فإن استعانته بأساليب خيال الظل تعبر عن مزجه بين المسرح والسينما. وما في ذلك من تهكم على العلماء وآرائهم في الكون.. ولما كان ذلك أول فيلم عن السفر بين الكواكب فإن فيه من الجدة والبراعة ما لا نجده في الأفلام الجادة المماثلة المعاصرة عن الصواريخ وسفن

---

[1] شاهد_ على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق، فيلم: رحلة إلى القمر، إنتاج ١٩٠٢م.

*شاهد مع الملاحق لمحتوى القصة والمعالجة في كل من فيلمي: رحلة إلى القمر- ١٩٠٢ وآفاتار- ٢٠٠٩م.

[2] البرت فولتون، السينما آلة وفن، ترجمة صلاح عزالدين، فؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم،دون تاريخ نشر، ص٥٧.

الفضاء..فالفيلم يعتمد على الصور وحدها في سرد القصة)[1]*ولاسيما قد كانت ديكوراته مبتكرة وجديدة في عالم السينما آنذاك، وعلى الرغم أن لقطات الفيلم طويلة والمَشاهد تبدو كما يراها المُتفرج على خشبة المسرح، وفي زمن لايتجاوز ١٢دقيقة ولكنها سلسلة من مشاهد مرتبة ذات عناصر سينمائية خاصة وبموسيقى وضعت له.. بالإضافة إلى ذلك ما في الفيلم من مؤثرات بصرية مختلفة ومتنوعة نفذت بعناية وبإمكانيات محدودة -آنذاك- كتصاعد الدخان من مداخن مصانع المدافع..أو عندما تصطدم المركبة بعين القمر فيغمز بعينه ويذرف دموعاً.. أو حينما يجعل سكان القمر يختفون فجأة ، أو بمزجه المناظر بعضها ببعض وغيرها من حيل سينمائية من ابتكار "ميلييه"..فقد اكتشف أن السينما هي أكثر من وسيلة والفنان لا يعالج المناظر السينمائية فحسب.

وقد روى "ميلييه" قبل وفاته في عام ١٩٣٨م ما حدث من ردود أفعال الجمهور عندئذ في مطلع القرن أثناء عرض الفيلم " رحلة إلى القمر" قائلاً: (خلال المنظر الأول ظل المتفرجون صامتين. وخلال المنظر الثاني بدأوا يهتمون. وفي المنظر الثالث صدرت بعض الضحكات. وفي الرابع والخامس والسادس أخذت الضحكات تعلو وتعلو ولا تكف حتى النهاية. فلما كانت المشاهد الأخيرة أصيب الجمهور بالذعر. فلم يكن أحد قد رأي من قبل فيلماً كهذا، لأنه كان أول فيلمٍ من نوعه، الأمر الذي يفسر الآثار التي تركها الفيلم)[2]

ولعل هذا الفيلم وبأسلوبه وتقنيته المبتكرةحينها، قد ألهم كثيرين من صناع الفيلم على مر التاريخ وحتى يومنا هذا، وهو ما مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة في صناعة السينما للبحث عن قصص ومواضيع غريبة وصراع ما بين الخير والشر يتضمن "البشر أو الوحوش

---

[1] البرت، المرجع السابق نفسه، ص٦٤.

* يلاحظ ان الكتاب باللغة الإنجليزية حقوقه محفوظة في عام ١٩٦٠م لصالح مطبعة جامعة أوكالاهوما.

[2] البرت فولتون، السينما آلة وفن، المرجع السابق نفسه، ص ٧٠.

أو مخلوقات حية غير أرضية وغير ذلك"، كل ذلك إمكانيات على تجسيد أكثر التخيلات غرابة وتحويلها إلى صور تقلد الواقع وتوهم بواقعيته.

وعلى سبيل المثال في خمسينيات القرن العشرين عرفت الشاشة السينمائية أفلاماً تتضمن مخلوقات خطيرة تهاجم البشر مثل الديناصورات المنقرضة أو القرش المفترس الذي يهدد السابحين في مياه البحر وينهش أطرافهم ثم يزداد هيجانه مع سيلان الدم؛ كما هناك العديد من الأفلام المتتالية مثل "سوبر مان" الرجل المتخفي في زي إنسان عادي لكنه يستطيع التحول في لحظات لبطل خارق يطير في السماء لإنقاذ الناس، أو فيلم "بات مان" الرجل الوطواط ومعاركه ضد الأشرار مروراً بفيلم " سبايدار مان" الرجل العنكبوت، كل هذه وغيرها من الأفلام التي تندرج تحت تصنيف أفلام "الخيال العلمي"، وأحياناً "سينما الآكشن" تتشابه كل هذه الأنواع في جوهرها وفي أبنيتها السردية وطرق إخراجها باعتمادها المتزايد على تقنيات المؤثرات البصرية والسمعية وفي ابتعادها عن الواقع والمنطق عرضاً وانتهاجها التشويق والإثارة أسلوباً.

٨/ نموذج أفلام الخيال العلمي "آفاتار- ٢٠٠٩م لجيمس كاميرون":

مما لاشك فيه ونحن في خضم عصر فيه تقنيات رقمية ومؤثرات بصرية دقيقة وساحرة، تنعكس في شكل الإنتاج والعرض السمع/ بصري متعدد الوسائط،حيث فُتحَت أوسع الأبواب أمام المزاوجة بين العلم والفن، فضلاً بين الفنون المختلفة ذاتها ووسائط التعبير المتعددة، وهي سمة أساسية وفرها التطور التكنولوجي المتسارع والمطرد الذي سهل كثيراً المزج بين وسائط التعبير المتعددة، ضمن بيئة تفاعلية تمثل مدخلاً أساسِّياً لفنون المستقبل..

وكنموذج لهذا النوع نتوقف أمام تجربة فيلم "آفاتار" للمخرج "جيمس كاميرون"..الذي حصد جائزة أفضل تصوير وإخراج ومؤثرات بصرية في أوسكار[1]..[2]

"جيمس كاميرون"مواليد عام ١٩٥٤م في مقاطعة " أونتاريو" الكندية، وهو مخرج سينمائي يحمل الجنسية الأمريكية عرف بأفلام الآكشن والخيال العلمي والتي غالباً ما تحصد عوائد مادية كبيرة كما أنه يستكشف في تصميم أفلامه العلاقة بين البشر والتقنية ومن أفلامه " تايتانك- ١٩٩٧م " و " آفاتار- ٢٠٠٩م".

تندمج في فيلم "أفاتار" الصورة السينمائية الإعتيادية مع الصور التي ينتجها ويطورها الكومبيوتر؛ حيث تم استخدام أفضل وآخر تقنيات الجرافيك وتكنولوجيا الحيل السينمائية وأحدث ما توصلت إليه في مجال الصوت والصورة،كونه فيلماً مصمماً لكي يشاهد بالأبعاد الثلاثية Three-Dimension-NA (3-D) Picturesوالتي تلزم المشاهدين بوضع نظارات خاصة ثلاثية الأبعاد[3] لتساعد على تجميع الصور المتفرقة المعروضة على الشاشة بواسطة تخفيف التدرج اللوني بعينها[4].. فالإبداع الكبير في الإبهار البصري الذي يحويه فيلم "آفاتار-١٦٢دقيقة" وبميزانية فاقت ثلاثمائة مليون دولار كان نتيجة عمل مستمر ومتواصل لنحو خمسة عشر عاماً، وبفريق عمل مكون من نحو ثلاثمائة شخص في تخصصات مختلفة حتى يخرج الفيلم بهذه الصورة..وكما تقول أحدي ممثلات الفيلم إن: كل صورة في الفيلم استغرق

[1]مهرجان الأوسكار السينمائي السنوي وجوائزه تمنحها أكاديمية السينما في الولايات المتحدة الأمريكية لأفضل الأفلام الروائية والوثائقية وصناعها.

[2] مجلة: Dish, African commercial, DStv Guide, February 20011,New Media Publishing, p.xi 3.

[3] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ فيلم يشرح تقنيات ثلاثية الأبعاد :
http://www.youtube.com/watch?v=4kMqE1kJNdI

[4]منى الصبان، فن المونتاج ..،مرجع سابق،٢٠٠١م، ص٢٤.

إنتاجها ٤٧ ساعة...؛ لكن حصيلة عائدات الفيلم التي بلغت نحو مليار دولار، بعد ثلاثة أسابيع فقط من عرضه جعلته مرشحاً ليكون واحداً من أكثر الأفلام في تاريخ السينما العالمية تحقيقاً للأرباح، من جهة أخرى أكدت شركة التوزيع السينمائي والمنتجة "فوكس للقرن العشرين" إن فيلم الخيال العلمي "أفاتار" تفوق على فيلم "تايتانيك" كصاحب أعلى إيرادات في العالم على الإطلاق وهما لنفس المخرج.[1]

وكما اتبع المخرج " جيمس كاميرون" أسلوب استخدام المزج بين الخيال والواقع في فيلمه "تايتانك" كذلك مزج في فيلمه "أفاتار" بين الجانب الحقيقي للممثلين العاديين وخصائص التصوير ثلاثي الأبعاد،وذلك من خلال مؤثرات بصرية وسمعية مبتكرةليؤثر في كافة أنماط جماهير السينما بمختلف ثقافاتهم وأعمارهم ليقدم مناظراً وكائنات فضائية بصورة غير مسبوقة على الشاشة،ويوضح المخرج "جيمس كاميرون" بعد عرض فيلمه " آفاتار" أن الهدف الرئيسي هو توعية المجتمع لمخاطر تدمير الكوكب وضرورة إنقاذ الأرض قبل فوات الأوان، كما أنه يعكس الحاجة لرؤية العالم بعيون شخص آخر، ودعا إلى الانفتاح على الثقافات ووجهات النظر الأخرى..

تدور قصة الفيلم في المستقبل بعد أكثر من قرن من الزمان في عام ٢١٥٤م ؛ ضمن محاولات فريق فضائي استكشاف كوكب يسمي "باندورا –Pandora" تشابه صفاته كوكب الأرض؛ حيث يجد الفريق كائنات مشابهة للبشر يتميزون بطول القامة ولون بشرة أزرق، كما يحاول الفريق خلق علاقة مشتركة معهم وذلك عبر دمج جينات وموروثات وتكوين أجسام للإنسان جديدة تدعى "أفاتار– Avatar" وتكون الأجسام متصلة ويتم التحكم فيها ذهنياً

[1] http://www.bbc.co.uk/arabic/artandculture/2010/01/100104_hh_avatar_sales

بواسطة طاقم آخر والذي يكتشف أفراد منهم بعد إعداد الأجناس المهجنين تدبير خطة لإنقاذ كوكب "باندورا" من براثن البشر.[1]

يقول منتجو "آفاتار": اكتشفنا انه لا يمكن القيام بخطوات عملية في هذا العمل، لان ما لم يكن موجوداً في عالمنا الحقيقي موجود هنا في وحدة المؤثرات البصرية؛ أن ثلثي الخام من التصوير والحركات المتعددة من الفيلم، نصنعها هنا بعد إضافة العديد من القطع الرقمية..وأما على مستوى تصميم الصوت؛ فإذا كان علينا أن نصدق أن "Pandora" موجودة في عالمنا؛ فإن البصر وحده لا يمكن القيام بذلك، فالصوت وتصميمه مكملاً هو الآخر لذلك قمنا بصناعة الأصوات..وقد تم تأليف موسيقى لتواكب اللقطة أو الحدث.[2]

وقد يكون هناك تشابه واضح ما بين عناصر القصة في فيلمي "رحلة إلى القمر ١٩٠٢م" و "آفاتار٢٠٠٩م" على سبيل المثال كما هو في الانتقال عبر "كبسولة" من كوكب لآخر أو حتى الصراع ما بين الإنسان والمخلوقات، لا سيما في شكلها أو طريقة تحركاتها..إلا أن التفوق يكمن في مدى توظيف وتفعيل إدارة الإخراج والإنتاج لهذه الأفكار والتقنيات –حينها– في وقتها الماضي أو الآن في الحاضر، وذلك هو الإبداع الذي يتصف به فن الإخراج من الابتكار والتوظيف الأمثل لمدخلات الإنتاج البشرية والمادية والتقنية جميعها.

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: آفاتار، إخراج جيمس كاميرون، انتاج ٢٠٠٩م.

[2] شاهد _على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق، فيلم: صناعة آفاتار، إنتاج ٢٠٠٩م.

المبحث الثالث الفيلم الوثائقي

مدخل:

لم يُهتم بالسينما التسجيلية في بادئ الأمر باعتبارها شكلاً فنياً، بقدر ما كانت تعتبر وسيلة للوصول إلى الرأي العام وهذا ما يؤكده "جون جريرسون" بقوله: (إن فكرة تصوير الطبيعة ليست بذات أهمية كبيرة في مجتمع متحرك دائم التطور وإنما المهم المطرقة التي تشكل هذا التطور.. وعلى ذلك فقد سعيت لأن أجعل الأفلام التسجيلية بين يدي لا مجرد مرآة للواقع بل مطرقة تساهم في تشكيل هذا الواقع).[1]

١/ مصطلح الفيلم التسجيلي _ الوثائقي ومفهومه:

الفيلم التسجيلي أو الوثائقي مصطلح مشتق من كلمة Documentباللغة الفرنسية القديمة حيث تعنى (درس،دليل مكتوب) وأما كلمة Documentumباللاتينية فهى تعنى (درس، دليل، برهان، نموذج، مثال...) كما ظهرت Documentary في الإنجليزية لتنطوي على الشيء المؤلف من وثائق.[2]

يعتبر "جون جريرسون" المولود عام ١٨٩٨م في قرية "دينستون" بالقرب من مدينة "سترانج باسكتلنده" هو الأب الروحي للأفلام التسجيلية..وقد ظهرت كلمة الأفلام التسجيلية لأول مرة في مقال فني يحمل اسمه ككاتب لمجلة "نيويورك صن" في فبراير ١٩٢٦م، حيث ابتدر مستخدماً فيه كلمة فيلم تسجيلي ليصف فيلم "موانا" الذي أخرجه "روبرت فلاهرتي" وصور فيه حياة سكان جزر البحار الجنوبية ، وقد حدد فيما بعد ما يقصده بعبارة تسجيلي بالآتي(إن الفيلم التسجيلي هو معالجة الأحداث الواقعية الجارية

[1]فورسايت هاردي،السينماالتسجيلية عند جريرسون، ترجمة: صلاح التهامي،القاهرة،الدارالمصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥م، ص٢٦.

[2]كيفن جاكسون، مرجع سابق ،ص ١٣٨.

بأسلوب فيه خلق فني).[1]اقتبس "جون جريرسون" كلمة الأفلام التسجيلية عن تعبير كان يطلقه الفرنسيون على "أفلام الرحلاتFilmDocumentaire"في مطلع القرن العشرين حيث يقصد به تغطيه هواة الرحلات للمكان الحقيقي الذي يدور حوله موضوع رحلتهم..وهو ذو مسحة سياحية إعلامية – وبعكس مفهوم الفيلم التسجيلي الحديث – مستخدمين اختراع "لويس لوميير" لأول جهاز لالتقاط الصور السينمائية المتحركة سنة ١٨٩٥م.[2]

يعتبر الفيلم التسجيلي أو الوثائقي هو شكل من أشكال التعبير الفني، خاصة وإنه يتشابه مع وسائل الاتصال الأخرى وخواصها الأساسيةجرى نسجها داخل بنيته الثرية، فهو يستخدم العناصر المركبة لكل الفنون البصرية مثل الخط والشكل والكتلة والحجم كذلك يوظف التفاعل الدقيق للضوء والظل،كما يمكن أن يغطى الغرض الموضوعي والذاتي، وأن يركز على الحقائق السطحية والحسية تماماً أو يغوص في الذهني والفلسفي، كل ذلك من أجل القراءة الموثقة للواقع والتي تستمد خصائصها من تقاليد الممارسة للفنون السمع بصرية.

أن ما أثاره الفيلم التسجيلي أو الوثائقي حتى اليوم من جدل ونقاش ودراسات يعتبر إيجاباً في حد ذاته ولصالحه، بل من جهة أخرى فقد تجاوزت بشكل كبير ما نشر حول الفيلم الروائي؛ فهذا الأخير تحددت معالمه بصفة نهائية في بداية عشرينيات القرن العشرين وتحرر من كل القيود ليسبح في عالم الخيال والإبداع بدون حدود بينما استمر النقاش – ومازال – حول الوثائقي. حيث اختلف حول الفيلم التسجيلي أو الوثائقي صانعوه من مخرجين ومُنتجِين أو حتى نقاده ومستهلكيه؛ فلقد اختلف الجميع مع الجميع حتى حول تسميته في المقام الأول،

[1]فورسايت هاردى، مرجع سابق، ص٥.

[2]منى سعيد الحديديوسلوى إمام، أسس الفيلم التسجيلي، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م، ص١٢.

فهناك من يسميه "البرنامج أو الفيلم الوثائقي" وهنـاك مـن يفـضل "الأشرطـة أو الأفـلام التسجيلية" أو مصطلح "الوثائقيات" باعتبار أن التوثيق ليس هو التسجيل ويعتقـد آخـرون بأنها أفلام " المعرفة أو التوعية" بينما يظن البعض أن كل ما يتحرك فوق الشاشة هو سينما بما في ذلك الفيلم الوثائقي وليست هناك سينما من درجة ثانيـة..كـل هـذا الـزخم مـن التوافـق والتعارض يضع الفيلم في دائرة الضوء والبحث والنقاش المستمر.

لكن على الرغم من ذلـك يـشار عـلى ان الوثـائقي أو التـسجيلي هـو مـا(يـشمل مـصطلح الوثائقيات الأعمال التلفزيونية وأشرطـة الفيـديو والأفـلام الـسينمائية والأقـراص الرقميـة ومختلف حاويات الإنتاج..)[1]كما ان هذه الاختلافات والتباين هي تعبير لوجهات نظر حـول "الفيلم الوثائقي/ التسجيلي" وفي كيفية المعالجة لهذا الفن، كما أيضاً تعكس ثراءه وتؤكد مدى ارتباطه بقضايا الناس ومحيطهم البيئي والثقافي..

يعتبر البعض الفيلم الوثائقي أو التسجيلي هو الأب الشرعي للفـن الـسابع لكـون الأفـلام الأولى السينمائية للأخوين الفرنسيين "لوميير" هـي أفـلام وثائقيـة..[2] وبالتـالي فـإن الـسينما خلقت ونشأت وثائقية،بل وكانت تلك الأفلام وثائق ذات قيمة إنـسانية وحـضارية مهمـة، إستطاع نقلها الأخوان بدون تحوير ودونما إدخال لعمليات المونتاج الفنية والتي تـأتي بنتـائج مخالفة للواقع ، مما قد يعتبرها الـبعض تجـاوزاً -خـدعاً سـينمائية- وهكـذا فقـدت الـصورة السينمائية موضوعيتها المطلقة وواقعيتها بالتدخل الملموس لأصحاب الفيلم؛ وهكـذا تفـرع الفن السابع إلى سينما خيالية روائية وسـينما تـسجيلية وثائقيـة.. وفـق ثنائيّـة ضـديّة طرفاهـا التسجيليّ والتخييليّ أوالواقع والخيال.

---

[1]فرج شوشان، صناعة الوثائقيات، مجلة الإذاعات العربية،اتحاد إذاعات الدول العربية، عدد٢، ٢٠٠٧م،ص١٧.

[2]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: خروج العمال من المصنع، إنتاج ١٨٩٥-١٨٩٧م، فيلم: مشاجرة الطفولة Childish Quarrel. انتاج لوميير، رقم٨٢.

كما يتفق البعض ويؤكد في مرونة (نحن مضطرون إلى توسيع مجال عبارة وثائقي لتندرج تحتها بعض الأفلام الفنيّة أو بعض أجزاء منها حتى الأجزاء المركبة اصطناعيّاً؛ يجب أن تروي الصورة المعروضة حدثاً يمكن أن نتأكد منه - فيظروفمحدّدةأومبرهنعليهامُسبقاً- وفق الأساليب المعتمدة في تصوير الشهادات.. وعليه نستطيع أن ننتج أشرطة وثائقيّة انطلاقاً من أشياء مختلفة والعكس صحيح؛ إذ يمكن أن تكون لدينا أشرطة وثائقيّة مغلوطة رغم توظيف مشاهد واقعية بالفعل لأن هذه الأشرطة ستنزع إلى إثبات واقعية بعض الأكاذيب بواسطة المونتاج وبواسطة التعليقات المصاحبة لتلك المشاهد).[1]

٢/ حاجة المجتمعات للأفلام الوثائقية:

إنتاج الأفلام الوثائقية هو بمثابة مرآة لكنها مواكبة ومتطورة، نعكس فيها رؤيتنا للأشياء والأشخاص والأماكن التي من حولنا.. نغوص عبرها أو نكشف بها الغموض لنبرز المعاني والقيم التي تكتنفها..فمن خلال إنتاج هذا النوع من البرامج نستطيع تناول مواضيع تبحث في الإنسان وأرضه وثقافته متمثلة في نشاطه الاجتماعي والاقتصادي ومعتقداته وآماله وآلامه؛ نتلمس حياة الناس الواقعية براً في الصحراء أو الغابات بالمناطق الاستوائية أو المدارية، كما يمكننا الانتقال بحراً في رحلات الصيد والغوص في أعماق المحيطات، لنوثق كيفية الحياة هنا وهناك، مع هؤلاء الناس أو أولئكفي نشاطاتهم ومساكنهم أوأفراحهم وأحزانهم..

كذلك عبر الإنتاج العالى الجودة والمتقن، ممكن أن نتلمس امتداد الأراضى والرواسى الثابتات والبهجة فى النباتات، وما فى ذلك من استقرار وثبات وجمال،فيلمس القلوب ويوجهها إلى

[1]فلورنس ريو، جونبانلوفيه–منالعلمإلىالتخييلالعلميّ، ترجمة: رضا بن صالح، مجلة إلكترونية على الموقع: http://doc.aljazeera.net/magazine/2010/10/20

جانب من حكمة الخلق، ومن عرض صفحات الكون، يقول الله تعالى في سورة ق: " تبصرة وذكرى لكل عبد منيب". تبصرة تكشف الحجب، وتنير البصيرة، وتفتح القلوب بهذا الكون العجيب، وما وراءه من إبداع وحكمة وترتيب.. تبصرة ينتفع بها كل عبد منيب، يرجع إلى ربه من قريب. هذه هي الوصلة بين القلب البشرى وإيقاعات هذا الكون الهائل الجميل، هذه هي الوصلة التي تجعل للنظر فى كتاب الكون، والتعرف إليه أثراً فى القلب البشري وقيمة في الحياة البشرية. هذه هي الوصلة التي يقيمها القرآن بين المعرفة والعلم وبين الإنسان الذي يعرف ويعلم.[١]

تطرح أنثروبولوجيا Anthropology الاتصال الحديث أن الظاهرة الاتصالية تشمل أشكالاً مختلفة للاتصال كالإيماء ووضعية الجسم وطرائق التموضع في الفضاء والمكان الخارجي...إلخ، هذا كله بالنظر إلى السياقات المحددة التي يدور فيها كل شكل عند أشكال العملية الاتصالية الكلية.. ولهذا يرتبط إنتاج الوثائقيات ويلعب دوراً بارزاً نحو أنثروبولوجيا علم إناسة الاتصال؛ فالاتصال في المجتمعات الحديثة يشير من ناحية إلى تبادل الحوار والمعلومات بين شخصين ومن ناحية ثانية إلى نشر معلومات عن طريق وسائل الإعلام.[٢]

ولأن الوثائقيات تمثل عالماً حقائقياً أو تسعى أن تكون كذلك، وكما هي الأكثر صدقاً وتعبيراً عن الموجود، ومن ثم فهي أحد أشكال المخرجات السمع بصرية التي يمكن استثمارها بهدف التأثير في مستويات المعرفة وتكوين الاتجاهات كأداة فعالة في الاتصال الجماهيري، والذي أخذ طريقه إلى الإنتاج التلفزيوني مع انتشار القنوات الفضائية التلفزيونية العامة والمتخصصة، وكذلك مع تطور وانتشار وتوفر تقنيات الإنتاج أو البث والتوزيع التلفزيوني

---

[1] في ظلال القرآن، سيد قطب، المجلد٧، ط ٦، ص ٥٥٢.

[2] الصادق رابح ، الإعلام والتكنولوجيا الحديثة،دار الكتاب الجامعي العين،٢٠٠٤م، ص٨٦.

الخاص أو العام، مما يلبى حاجة الناس لهذا النوع من الإنتاج في مجالات الأخبار والعلاقات العامة والإعلام والثقافة والتعليم.

ومن الأدوار التي يلعبها الفيلم الوثائقي في تعزيز تنمية المجتمعات مثل نقل التراث للأجيال وتدعيم القيم التي تخدم التنمية، كالتأثير الذي يقود للابتكار أو الاختراع ونشر الثقافة العلمية والفنية بين الجماعات وتعليم المهارات كذلك توثيق الفنون الشعبية ومظاهر الحياة المختلفة وتربية الذوق العام والإحساس بالجمال إلى جانب تقديم حياة الفنانين وتسليط الضوء على أعمالهم الفنية..وغير ذلك مما عدده البعض لأكثر من"٥٧" نوعاً شملت في مجملها: التاريخي، ذات طابع التحقيق أو الطبي، الرحلات والسياحةوالآثار، الاجتماعي المتخصص في الأعراق أو السلالات البشرية أو القبائل أو الكوارث والحروب وغيرها.[1]

مما لا شك فيه، يحتاج المجتمع للأفلام الوثائقية ذات الأصول والمبادئ العلمية والاجتماعية التي تسجل وتحفظ وتخزن الحرف اليدوية والأحداث الطقسية ليتم فحصها بشكل علمي،كذلك عادات وتقاليد الشعوب، خصوصاً تلك العادات التي تتعرض للانقراض حيث تجعل التوثيق الموضوعي بأشكاله المختلفة تحت تصرف العاملين والدارسين في ميدان البحث العلمي وأغراضه.

لم تحظَ الحرب العالمية الأولى ١٩١٤-١٩١٨م بنفس اهتمام الحرب العالمية الثانية من صنّاع الأفلام، والسبب يعود غالباً إلى وقت حدوثها في مرحلة كانت لا تزال فيها صناعة السينما تخطو خطواتها الأولى، وعندما نضجت هذه الصناعة إلى حد ما، كانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت وتركت الأثر الباقي في ذاكرة العالم وإرشيفه السمعبصري. لكن مع فارق الاهتمام أنتجت السينما العديد من الأفلام عن الحرب العالمية "الأولى"؛ على سبيل المثال فيلم

[1] Paul Kriwaczek , Documentary for the Small Screen (Ibid),P.(13)

"الرقيب يوركSergeant York 1914 " الذي يستعرض ذكريات أحد الجنود الأمريكيين خلال الحرب العالمية الأولى هو "إيلفن يورك" والذي تشجع بفكرة إنتاج الفيلم بعد أن أصبحت الحرب العالمية الثانية على الأبواب، وأن ظهور فيلم دعائي عن الوطنية واجب تجاه بلاده.[1]

ولعل الحرب العالمية الثانية التي شهدت ظهور العديد من المراسلين الحربيين الذين صوروا الحرب عن قرب وفي قلب الحدث مباشرة دونما أي حدود؛ قد أضافت الكثير للفيلم الوثائقي الواقعي سواء في حدود التجربة المباشرة التي تركت للأرشيف كماً هائلاً من الأفلام بتصنيف أفلام الدعاية الأمريكية وغيرها في الحرب العالمية الثانية مثل الفيلم الفنلندي "الجندي المجهول Sotilas Tuntematon 1955" والذي تدور أحداث قصته حول الحرب بين فنلندا والاتحاد السوفيتي من وجهة نظر الجندي الفنلندي، من إخراج "إدفين لايني"[2] كما جاءت بعض المحاولات التي طورت الإرشيف بشكل غريب لاحقاً، مثل إضافة عنصر الألوان كمثال سلسلة الأفلام الوثائقية للحرب العالمية الأولى[3]؛والتي قدمت الوثيقة الثابتة والمتحركة كأسلوب في المعالجة الفلمية. من جهة أخرى كان مما نتج عنه من معاصرة الكاميرات للحروب آنذاك وتأقلمها على أوضاعها غير الاعتيادية-بلقطات وزوايا مبتكرة وجديدة – هو إثراء اللغة السينمائية شكلاً ومضموناً (حقق الفيلم التسجيلي أثناء الحرب تطوراً غير عادي في ثرائه وتنوعه...استطاع كتاب هوليود ومخرجوها الذين عملوا بالقوات

---

[1]شاهد مقاطع الفيلمSergeant York 1914 : https://youtu.be/EY5BFGCDK-o

[2]شاهد فيلم الجندي المجهولSotilas Tuntematon 1955 : https://youtu.be/TuOVNMWOP2c

[3]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_أفلام: الحرب العالمية بالألوان، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية، تم بثها ٢٠١٠م. سلسلة الحرب العالمية الأولى:.http://www.youtube.com/watch?v=u4aWn>Accessed18/2/2012

المسلحة أو بمكتب الاستعلامات التابع لوزارة الدفاع وبالتعاون مع الفنانين التسجيليين أن يسيطروا على الشكل الجديد أي الفيلم التسجيلي، سيطرة متمكنة. وأتاحت هذه الأفلام للكثيرين منهم فرص الازدهار الفني الذي لم يستطيعوا تحقيقه في الفيلم الروائي)[1]وشكلت الكثير من مهام الفن المرتبطة بالتأثير الفعال على الرأي العام ،ويبدو أن مبررات ذلك أن الاهتمام بالتوثيق في الفن يتزايد أيضاً في أوقات الانعطاف التاريخي الكبرى وفي حالات الأزمات الاجتماعية التي تؤثر على العالم.

وهكذا قد تتكرر التجارب الإنتاجية التوثيقية وتستفيد مدراس الفيلم الوثائقي من أحداث العالم المختلفة بفعل البشر أو المتطورة طبيعياً كما في وقت الأزمات والكوارث والحروب، لتضيف الجديد من لونيتها على المنتجات الواقعية بالفيلم الوثائقي سلباً وإيجاباً..وكلما تصاعد الاهتمام بتوثيق الوقائع في الحياة كلما انعكس ذلك على المعالجة في المستوى الفني والأسلوب التصميمي لتقديم الوثيقة بصورة فنية مليئة ومكثفة ومشبعة بالمحتوى لتعبر عن الحدث والحركة الاجتماعية وتكشف الحالات الإنسانية في أوضاعها المختلفة.

والأمثلة كثيرة التي تبرهن على قوة وفعالية الوثيقة الحية وتأثيراتها على المشاهدين، منها على الصعيد الإقليمي صور ومشاهد أحداث الحرب الاسرائيلية على "قطاع غزة" بدولة "فلسطين" في ٢٠٠٨م وما تم نقله عبر القنوات الفضائية بصورة مباشرة أو غير مباشرة من واقع الأحداث،وكمثال آخر من ذات المنطقة وثقته كيفما كان الكاميرا الصحفية، هو مشهد اغتيال الطفل الفلسطيني "محمد الدرة" في ٣٠سبتمبر٢٠٠٠م وهو خارجاً في صحبة أبيه في

---

[1]جون هاوارد لوسون، فن كتابة السيناريو، ترجمة: إبراهيم الصحن، بغداد، معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٤م، ص ٩٥.

شارع صلاح الدين – غزة بفلسطين وعلى الرغم انه لم يتمكن المصور الصحفي[1] من ضبط تقنية الكاميرا جيدا أو التحكم في حركة الاقتراب نحو الهدف لكنه لم يقلل من تأثيرات اللقطة،حيث تم نقلها وتداولها وانتشارها بشكل كبير، وتبع ذلك ردود أفعال عالمية وإقليمية.

وكذلك -على الصعيد المحلي- مما يمكن إعتباره من الأمثلة النوعية والواقعية للبرامج الوثائقية في ظل الأوضاع غير الطبيعية والتي كشفت صوراً جريئة وشهادات مسجلة وحيّة هو البرنامج التلفزيوني الأسبوعي "في ساحات الفداء"[2]الذي عمل لأكثر من ١٥ عاماً على تغطية الحرب في السودان وبوجه خاص في الجنوب منه؛ حيث يعتبر هو الآخر إضافة أخري لمستويات صناعة الوثائقيات محلياً؛ حيث قدمت الصورة الواقع عن قرب وتم تسجيل الأحداث بمستوياتها المختلفة فنياً وبإمكانياتها التقنية المتباينة لكنها اتفقت جميعها على نقل الحقيقة والأشخاص الحقيقيين في المكان والزمان المحددين وعن قرب.

وبغض النظر عن أسلوب المعالجة الخطابية عاطفياً كانت أو عقلياً التي كانت تكتنف هذا النوع من الإنتاج الوثائقي إلا أن ذلك مما دفع صنّاع الإنتاج السمعي بصري للبحث عن مزيد من عناصر الجذب والتشويق للمُشَاهِد، من أجل توصيل المعاني سلباً أو إيجاباً ، لاسيما بعد أن أصبحت عناصر الحقيقة ومَشَاهد الجرح والقتل والحرق للإنسان وبواقعيتها الأليمة دونما فنون الخدع والمكياج متكررة ومن ثم محدودة التأثير على المُشَاهِد.

---

[1]الصحفي تشارلس إندرلاين، مراسل قناة france2 ، موقع وكيبيديا –الموسوعة الحرة: http://ar.wikipeadia.org

[2]شاهد_ على الموقع الإلكتروني_ برنامج: في ساحات الفداء، تلفزيون السودان، انتاج مؤسسة الفداء للانتاج الفني، ١٩٨٩حتى٢٠٠٥م.

٣/ الفيلم الوثائقي وثنائية الواقع والخيال:

في ظل جدلية الفيلم الوثائقي بين الواقع والخيال يبرز السؤال الآتي: إلى أي حد يمكن اعتبار الفيلم الوثائقي الذي يستخدم التقنية والأساليب الحديثة مخلصاً ومعبراً عن واقعه؟

على مدى تاريخ الأفلام والبرامج المرئية وصناعتها الممتدة بين الإنتاج السينمائي والتلفزيوني؛ وفي ظل التطور التقني والانتشار للتلفزيون الذي فرض ذاته كوسيلة مفضلة للمجتمعات كان لا بد – لعملية التوثيق- من إيجاد أساليب مبتكرة ومتطورة للتعبير عن مواضيع بمنظور ورؤية جديدة أو معالجات لم تُطرق من قبللجذب الجمهور المعاصر؛ لاسيما قد أصبحت قدرات التذوق عندهم عالية بفضل تدفقات وسائل الاتصال المختلفة وتعرضهم المستمر لها، كما لابد من الضروري استغلال الحيل الموجودة في تكنولوجيا الصوت والصورة الرقمية أو عبر الواقعي وغير الواقعي- الخيالي- التي توفرها الإمكانيات المتقدمة لفنون الجرافيك وغيرها لدعم التأثيرات المرجوة دونما تخط للواقع الحقيقي المحرك المجدي والفعلى الآن.

إن حياتنا المستمرة والمتطورة دوماً بشكل عام هي أهم عنصر في العمل التسجيلي، وفى هذا تكمن قوة الفيلم الوثائقي أو التسجيلي كأداة إعلامية اتصالية لها رسالتها وخطورتها ودورها وأهميتها. كما أن الفيلم الوثائقي يرمي أساساً إلى تفسير الواقع المحيط بالإنسان بكل ما يشمل هذا الواقع من ايجابيات وسلبيات أو وضوح وغموض؛ فهو يقوم بتسجيل الحقيقة والتي لا يمكن أن يدركها المرء كاملة، فما لا تراه العين أو لا تسمعه الأذن لسبب أو لآخر ليس بالضرورة يكون خروجاً عن ثوب الحقيقة، ومثال لذلك سرعة خروج الرصاصة من فوهة المسدس قد لا تراها العين ولكن بتقنية الكاميرات الرقمية يمكن التقاطها بوضوح، وهكذا تختفي عن أعيننا رؤية تفاصيل لأجزاء مروحة تتحرك بسرعة، ولكن عبر تقنية المونتاج يمكن أن نراها. وهكذا محاولة عكس الحقيقة تلك عبر معالجة خلاقّة للواقع لتُشاهد عبر الشاشة المرئية صورةً وصوتاً لا يعني هذا خيالاً محضاً أو لا يمت للواقع بصلة.

وقد وسّع "بانلوفيه"من مفهوم الوثائقي العلميّ ليذهب صوب ما يسميه"دنيسغايدج Denis Guedj" "تخيلاً علميّاً" أو تخييلاً واقعيّاً ". هي أفلام تخيليّة.[1] لأن مؤلفيها ليسوا مجرد رواة، بل هم مبدعون، مبدعو قصص يعرضونها في قالب مَشَاهِد، وهي أفلام واقعية؛ ذلك لأنه دائما تتم الإحالة على نتيجة أو تجربة أو إلى وضعيّة مخصوصة.. فإن ذلك يتم بالتوازي مع الحقيقة العلمية. وهي واقعية كذلك لأنها تستمد مادتها وطريقة أدائها من المضمون العلمي ذاته.[2]

يعمل صانع الفيلم الوثائقي من خلال أشكال ومكونات وعناصر ونسيج الفيلم ليساعد المتلقي على إدراك أن ما يشاهده هي صور عن الواقع وليست الواقع نفسه، لكنه يقدمه عبر رؤية الصانع لهذا الواقع، بل وتتوقف قدرة الفيلم على النجاح بمدى إقناع المتلقي وتجاوبه مع هذه الواقعية المفترضة. وأفضل دليل لهذا-في اعتقاد الباحث- هي الزاوية الجديدة الذي يلتقط بها صانع الفيلم الجيد صورته أو مكوناً لإطارها الذي ربما لا يخطر على ذهن المتلقي أو هكذا يكون قد شاهدها من قبل.. أو تلك الأشكال ثلاثية الأبعاد عبر الجرافيك والتي صممت لتوها من الخيال لتساعد على إيصال وتقريب المعنى المراد..و(لم يعد ثمّة واقع واحد بل ثمة واقع في صيغة الجمع؛ فلكل فرد منا واقعه الخاص ولكل باحث رؤيته ولكل مخرج تصوراته عن الواقع وله تصاميمعن الواقع الذي يرغب في تسويقه.. وسقطت بالتالي ثنائيات الواقع والخيال وثنائية المرجع والتخييل، وتلاشت مقولة الموضوعي والذاتي واتضح أن الحدود بين الذات والموضوع رجراجة وأن ما يفصل بين الخيال والواقع هو أوهى من أن يضبط أو يوحد، وانتهينا إلى الإقرار بالتداخل بين المعرفي والعاطفي وبجدلية المصطلح)[3]

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: كوكب الأرض The Earth Planet ، المنتج البي بي سي، إنتاج م.

[2] فلورنس ريو،مجلة إلكترونية ،مر جع سابق.

[3] فلورنس، مرجع سابق،مجلة إلكترونية،٢٠١١م.

ولعل ما اتخذه المخرج الروسي "فيرتوف" في فيلم " الرجل والكاميرا السينمائية-١٩٢٩م" من وجهة نظر ذاتية؛ من منحي التحقيق الصحفي مع بناء في الصياغة شكلا ومضموناً، هو ما اعتبره المؤرخون بمثابة بيان نظري مرئي عن إمكانية فن السينما التسجيلية..(الفيلم عبارة عن تلاحق محموم ومتسارع لصور الحياة الملتقطة عبر كاميرا المصور الذي يتجول في المدينة ويلتقط جريان الحياة فيها في لقطات يعيد المخرج تنظيمها مونتاجياً، استخدم "فيرتوف" في هذا الفيلم كل ما كان متاحاً له من مؤثرات بصرية معقدة).[1]ولعله بمجرد دقائق قد يتعرض فيها المرء لهذا الفيلم يكتشف ان المخرج قدم شكلا ومحتوى عبر لغة مونتاجية رفيعة تظل متقدمة حتى الان، فقد ربط حياة الأفراد في المنازل أو في أماكن العمل بحركة المدينة ومعالمها وشوارعها وكأنه يشير ويربط عدسة الكاميرا بنوافذ البيوت التي تطل على المدينة لاكتشافها..

(لكن الفيلم في وتيرته وبنيته، مخاتل ومباغت؛ إذ يتخلّل خطابه الوثائقي المباشر عن سيرة المدن الكبرى خطابٌ آخر يحيلنا إلى عملية تصوير الفيلم نفسها، وكأنّ الشريط لا يتقدم وصفيّا وسردياً إلا بالتفكير الدقيق في مكوّنات انبثاقه كعمل فني متكامل. وما اللقطة المرآويّة الأخاذة لعين تلتحم بعين الكاميرا وتمتزج بها إلا تأكيد، في فيلم فيرتوف، على فلسفة المخرج الفنيّة: لا تهمّ الحكاية ولا يهمّ ما نصوّره تحديداً بقدر ما يهمّ وعيٍ السينما بهويتها وناصية لغتها..)[2]

تناول الفيلم العديد من المناظر بشكلها الموضوعي أو الذاتي عبر استخدامه للمصور وكاميرا أو أكثر من كاميرا أحيانا وتوظيفهم لذلك،وعكس الفيلم أيضاً حجم التضاد الموجود بالمدينة مثل مشاهد الموت والحياة والطلاق والزواج؛ وردود أفعال ذلك عن الإنسان، بل محاولة إيصال رسائل ضمنية بتوظيف الكاميرا نفسها وحركتها واتجاها وهي تلتقط هذه المَشَاهِد سلباً أو

[1]عدنان مدانات، عدسات الخيال، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧م، ص٧٦.

[2]فلورنس، مرجع سابق،مجلة إلكترونية،٢٠١١م

إيجاباً.. كما وظف أنواع اللقطات وحركتها أو بتثبيتها في بعض الأحيان مونتاجياً ليوصل رسائل مختلفة ويعكس عمليات تقنيات التصوير والمونتاج أو الإعداد وصناعة الأفلام نفسها.. كما استطاع "فيرتوف" تقديم العموميات والتفاصيل بإيقاعات متنوعة ويتحكم في تغيير إيقاعالفيلم بتقديم موسيقى متباينة في سرعتها والتقطيع عليها حسب الحاجة، ولعل مقارنة موسيقى المشاهد الأولية مع مشهد الختام خير مثال لذلك.[1]

٤/ جدلية الوثائقي بين الموضوعية والذاتية:

إذا كان مخرج هوليود"فلاهرتي"قد انتهج في أعماله أن يذهب إلى المكان الحقيقي للأحداث ويعيش أياماً طويلة مع الناس الأصليين حتى يستطيع أن يجسد أحداث القصة بواقعها وإيقاعها اليومي العفوي...[2] بمنهج يعتمد الواقع الحقيقي في اختيار الزمان والمكان، وتفعيل الأحداث الدرامية اعتماداً على التاريخ ومنطق الواقع والصراع الجوهري الذي يخوضه الناس من أجل الحياة والبقاء.. فلعل كل مُنتج أو مُخرج للفيلم الوثائقي يعكس أسلوبه ورؤيته فيما ينتج منذ أن كان خطة عمل ومروراًبالتصويرالذي يسعى فيه لاستكشاف كلّ الموارد البصرية والسمعية إلى عمله الإبداعيّ، كالسرعة في تحديد الموضوع وموقع الكاميرا مع الإضاءة المناسبة وهكذا؛ ثم توظيف الفني للمونتاج وبإضافة المؤثرالصوتي والبصري أو الموسيقى وغيرها؛ حيث تمثّل كلّها احتمالات متاحة تسمح للمبدع بالتعبير عن الجانب الذاتي له.

يعتقد البعض أن الفيلم الوثائقي يتعامل بموضوعية دون الذاتية للمُنتِج فيما يتناوله من معالجة، فهو يعتمد على تنظيم المادة الواقعية ويستمد مادته من واقع المكان والأشخاص الحقيقيين..ومن ثم لابد من وضع حد فاصل مابين الموضوعية والذاتية.. ولكن مادام صانع

---

[1] شاهد_ على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق فيلم: الرجل والكاميرا السينمائية، اخراج فيرتوف، انتاج ١٩٢٩م.

[2] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: آنانوك الشمال، إخراج فلاهارتي، انتاج ١٩٢٣م.

الفيلم الوثائقي يحمل بين جنبيه تكوينه الاجتماعي الثقافي والسياسي فلابد أنه يعمل على اختيارات عديدة للوقائع والأحداث والشهادات بقراءته الخاصة ومن خلال إطاره الدلالي ومفاهيمه لتلك الأشياء..(إن استحالة الحديث عن موضوعية في الفيلم الوثائقي مجردة فيه، وإن الذاتية سائدة سواء في اختيار مواضيعها أو في تناولها ومعالجتها سينمائياً..إن التقديس المطلق على أن الفيلم الوثائقي هو الحقيقة المجردة والمحايدة تسقط)[1] ومهما يكن موضوع الفيلم ثقافياً أو سياسياً أو حتى علمياً، فالصانع للفيلم أو المخرج يعمل دوماً دون حياد لاختيارات النواحي الجمالية والفنية والفكرية للإطار الخارجي للصورة وما بداخل الإطار من محتوى..

ومن جهة أخرى يؤكد الباحث "عدنان مدانات" على أن اللقطات التي تتحدث عن مظاهرة ما أو اجتماع عام هي وثيقة ولكنها لا تعرض في الفيلم التسجيلي بشكل مستقل ومنفصل، بل تدخل في بناء الفيلم بمحتوى واضح وضمن علاقة مع بقية أجزاء الفيلم حيث تمتلك دلالاتها الفكرية والعاطفية وفقاً للتحليل الذاتي للمؤلف. وغالباً ما يحدث أن تمتلك الوثيقة معاني جديدة وفقاً للهدف المطلوب من الفيلم؛ ونفس الوثيقة يمكن أن تعني شيئاً آخراً عند مخرج آخر.(اننا لا نرى في الحياة الواقعية، ظواهراً مستقلة ومنفصلة عن بقية ظواهر الطبيعة أو الحياة الاجتماعية.. والظواهر بمجملها في علاقاتها الجدلية المتبادلة موضوعية...لكن الوضع يختلف عندما تنقل ظاهرة مستقلة على الشريط السينمائي وتعزل عن الظواهر المحيطة بها، فانها تخضع في هذه الحالة بسهولة أكثر للتحليل الذاتي.. هنا تحصل الوثيقة على خواص جديدة وتغنى بوسائل جديدة تعبيرية. وهكذا ينشأ الأساس الذاتي للوثيقة السينمائية)[2] وهذا

---

[1] أحمد بوغاية، مقالة منشورة في الموقع: http://aljazeera.netDocGalleryMediaDocuments2009331

[2] عدنان مدانات، بحثاً عن السينما،بيروت، دار القدس، ط١، ١٩٧٥م، ص ١٧٥-١٧٦ .

ما يفسر الحديث عن وجود طبيعتين ذاتية وموضوعية في كل وثيقة يتضمنها الفيلم الوثـائقي أو التسجيلي.

بالإضافة إلى ذلك، (ينبغي مناقشة الأفلام الوثائقية اعتماداً على اللغة السينمائية من جهة ومـن جهة أخرى كوجهات نظر معبر عنها قابلة للتحليل دون السقوط في فخ المقارنة بين الفواصل القائمة بين "الذاتية" و"الموضوعية" ينبغي قراءة الفيلم الوثـائقي كمنتـوج فنـي أساسـاً)[1].. وهذا ما يؤكده من ناحية أخرى " جان ميترى" (عندما يقدم الوثائقي، عـلى العكـس، رؤيـة للعالم والأشياء مبتكرة الأصالة وشخصية أعني حينما يصير نظرة فإنه يتحول إلى قصيدة، وفي تحوله إلى قصيدة يندرج في نظام له ويتركب جدلياً ويغدو لغة للسينما...)[2]

إن الصور الحيَة يمكن اعتبارها دالة أحاسيس قوية لظواهر تشكيلية وأطر تصويرية كامنـة في حياتنا ومعيشتنا اليومية، وهي أشياء في مجملها صور لا تعني إلا مدلولاً ذهنياً عنـد المُـشَاهِد المتفرج (أية صورة في فيلم تحوى بالضرورة بنى الأشياء التي تنسخ الصور شكلها. لكـن بـما أن هذه الأشياء منظمة في إطار، فهذه الـصورة لا تملـك أن تكـون لاعـضوية ولا شخـصية. والإطار الذي اختاره بالضرورة السينمائي لها؛ يخلق هـذا الإطـار تلقائيـاً بـين الأشـياء التـي يعرضها مجموعة علاقات محددة يستدل عليها بدلالة الإطار نفسه. وهو بالتالي يصبح عـاملاً حاسماً، يبقى علينا أن ندرس أهميته ودلالته.)[3]

هكذا حيث يعمل صانع الفيلم الوثائقي دائماً على إيجاد هذا المدلول المحدد وشـحذه، ومـن ثم إثارته لإحداث الأثر البالغ فيه؛ فمن المؤكد أن لكل إنسان أو موقف يراد توثيقه وجوهـاً

---

[1]أحمد بوغاية، مقالة منشورة على الانترنت،مرجع السابق.

[2] جان ميتري، المدخل إلى علم الجمال ،مرجع سابق، ص١٣٦.

[3]جان ميترى، المرجع السابق نفسه،ص ١٣٦.

متعددة وكثيرة، ولكن المصور أو المخرج الوثائقي دائماً يترقب – لحظة ما بالمشهد– فيه وجود للإحساس القوى والتعبير المحدد الذي يعمل على تحقيق وتوصيل الرسالة المبتغاة؛ولعله يمكن الرؤية بدون حدود أو أبعاد أو مالا تراه العين..، عبر عين الكاميرا ميكروسكوب وتليسكوب الزمن كما يسميها المخرج" دزيغا فيرتوف".

تكمّل هذه المعاني والمدلولات بعضها البعض لتوحيبكل الأساليب التي عن طريقها يصبح بالإمكان كشف وعرض الحقيقة والواقع..فصانع الفيلم الوثائقي يعمل بتدقيق وتعميق وبحذق ومهارة لكي يسجل تجربة إنسانية ما؛ وضمن هذا المفهوم تأخذ أشكال الصراع في التعبير التصويري أنواعاً مختلفة مثل: التجريد، الغموض، الغرابة أو عدم اكتمال الأشياء، التشخيص، التضاد، التماثل الجانبي وغيرها من فنون وتقنيات تتجدد وتتغير تبعا للمجتمعات وتطورها.

بالطبع أن الفن بالضرورة لا يتناقض مع الجودة والإتقان، كما يظل أرفع شأناً من الجدّية الصرفة حتى لو امتازت بمهنية عالية، كما أن مضمون الفنقد لا يكون التعبير عنه مباشرة بالنطق الفاضح الواضح لمغزى النّص،بل يكون بأشياء أكثر تعقيداً كدقّة الرسم الداخلي ورشاقة العرض أو الإلقاءوغيره مما يقوى عناصر الجمال والفلسفة..(إن محاولة إخضاع المضمون يجب ألا تقتصر على الأداء العقلاني البسيط، بل يجب أن تكون مرتبطة بشيء آخر، لا يجوز التعبير عن الموضوع بمساعدة الكلمات وحدها، بل يجب وأمام أعيننا حدوث شيء بين الناس يساعد في الكشف عن فكرة الموضوع، يجب أن يتوفر حدث يأسرنا، ليس من خلال العقل وحده، بل ومن الناحية الانفعالية حيث يوحي للمتفرج بموضوعنا)[1]

[1]أناتولي ايفروس، المهنة مخرج، ترجمة: ضيف الله مراد، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٩م، ص٢٦٢.

٥/ فاعلية الفيلم الوثائقي:

الأفلام الوثائقية تتناول واقع الأشياء والحياة وتصويرها بصدق كما تحدث فعلاً وذلك عبر تقنيات الكاميرا وتوظيفها المناسب، وكما بالضرورة لايمكن تقييد أو حجر حرية التصرف والتطور لكاتب سيناريو الفيلم الوثائقي أو مخرجه،وذلك لمزيد من الحيوية والتفعيل المرغوبة في هذا المنحى طالما أن الموضوع يسمح بذلك. وسواء كان موضوع الفيلم الوثائقي من النوع المتوقع أو المفاجئ فإن البداية والنهاية في أغلب الأفلام هي أصعب الأجزاء، وعلى صانع الفيلم إتقانهما وأن يحاول جاهداً كتابتهما مسبقاً، فهما عادةً لا تحدثان بشكل طبيعي، ولهما دور كبير في جذب الُمشاهد بدايةً وتأكيد رسالة الفيلم ختاماً.. وقد تكن البداية بلحظة حدث أو استهلال ممتلئ بالتوقع، والنهاية لحظات أخرى تعطى إحساساً بالإشباع والاكتمال، ولربما لأشواق أخرى لا تنتهي. فالفيلم الوثائقي – كما شبهه أحدهم – قطعة من نهر الحياة المتدفقة، حيث يستقطع لحظة ما كبداية وأخرى كنهاية تحملان مواصفات النهر.

يقول المخرج الوثائقي "فيرتوف" (نحن منشغلون بشكل مباشر بدراسة الظواهر الحياتية المحيطة بنا، إننا نصنع القدرة على عرض وتفسير الحياة كما هي).[1]يشير ويوضح هذا القول؛ إن صانع سيناريوالفيلم الوثائقي يعمل كفنان يمتلك الإرادة والإدراك.. المعتقدات والمشاعر.. الميول والمفاهيم.. كما يمتلك أسلوبه الخاص من الذوق الجمالي والمضمون الوظيفي لينقل عبر تصوراته تجارب فردية واجتماعية إلى الآخرين.إن سيناريو الفيلم الوثائقي رسالة وغاية تكمن في تصوير الحقيقة والبحث الأصيل عنها. إنه يعمل على محاولة تجسيد "الحقيقة" كأنها حيّة تسعى.

[1]فيرتوف ، مرجع سابق ،ص٤٨

يظن البعض مخطئاً أن الصورة البرّاقة والمعلق الجيد الصوت والمؤثرات الموسيقية والموضوع المريح وأحياناً عرض المادة الغريبة الجذابة في شكلها الخام تقريباً هو ما ينتج عنه فيلما وثائقيا ناضجا، لكنه خداع للرؤية فحسب، (بدلاً من الحديث عن الفضة التي تكسو البندقية من الأفضل أن نتحدث عن أصابتها).[1] إننا علينا إيجاد أفضل الحلول التأليفية والإخراجية لنصوب إلى حيث يجب فننزع الأقنعة لترى العين في كل الأماكن الحقيقة وما تخفيه من أفكار.. وهكذا يتوجب على اللغة الصوتية والصورية أن تكون وسيلة للتعبير، وليست معوقة أمام الرسالة المرجوة ومن ثم علينا ترك المعنى المطلوب لاختيار ما يتناسب من اللغة الفيلمية –كلمات ولقطات– وليس العكس.

تحقق معالجة الأفلام الوثائقية التي تخاطب العقل عند المتلقي نجاحاً أكثر في تحقيق أهدافها في مجال الإعلام التنموي بمفهومه الحديث والمتعارف عليه، والذي يحدث نوعاً من الحراك الثقافي ومن ثم(لا يسعى إلى إمداد المتلقي بأي قدر من المعلومات أو الأجوبة السابق تصورها، بقدر ما يسعى إلى ترسيخ منهج للتفكير في عقل المتلقي ، يعتمد في صلبه على منطق البحث عن الحقيقة وزرع بذور الحوار لشحذ وعى المتلقي بالدور المطلوب منه تجاه هذه القضايا..)[2]وكما يعتقد بأهمية صانع الفيلم في تشكيل الرأى العام،بل وبإتساع دوره حينما يخاطب بصناعته الجمهور العالمي لا المحلى فحسب(لابد أن يوجه الفيلم للرأى العام العالمي، فمخرج الفيلم الوثائقي هو مفكر يتخذ من هذه الوسيلة أداءة ناجعة لإيصال أفكاره، أما المخرج غير المفكر فلن يكون فعّالاً وهكذا لن يكون مرغوباً في هذا المجال ولا يساهم في بناء التغيير المجتمعي.. ولعل هذا مما يدفع العديد من المعاهد السينمائية أن

[1] المرجع السابق نفسه ،ص٣٢٤ ، بتصرف

[2] هانى الفرحان ، الإعلام والاتصال السكاني، دور الإعلام في التنمية ، بدون ناشر، بدون تاريخ ، ص ٩٩ –١٠٠ .

تستوعب خريجين من تخصصات مختلفة لتدريسهم الإخراج ولتضمن إثراء مخرجاتهم من بعد..)[1]

صنّاع الفيلم الوثائقي يسعون لفتح مسالك إدارك جديدة طالما يسمح للوصول لمعنى الفيلم وقيمته حيث يعبرون بلغة الصوت نطقاً وصمتاً، ضجيجاً ولحناً، كما يعبرون بلغة الصورة لوناً وظلاً، حركة وعمقاً؛ ولطالما هذا النوع من الإنتاج يستوعب تلك الأشكال المتعددة فيعكس خواص وأوجه ومظاهر الحياة الاجتماعية وجوانبها الفردية والجماعية ويجعل منها هدفاً نحو الحقيقة وتواصلاً بين البشرية.. بل ويظل فناً بيد أنه(..مستوعباً ومتجاوزاً في آن واحد ما يُنتج من أجل اللذة المستقلة عن أية منفعة مباشرة وانتزاع إعجاب الناس).[2]

إن مفهوم الفيلم التسجيلي/ الوثائقي لابد أن يعتمد النظرة الثاقبة العميقة للمجتمع والحياة من أجل التغييرالاجتماعي وليس الترفيه فحسب... ويتناول أو يكشف الجوانب الحقيقية لحياة الإنسان والحيوان والأرض وكافة المخلوقات .. وكما لابد أن يتسع لكافة المواضيع التاريخية والاقتصادية والاجتماعية أو السياسية أو العلمية؛ حيث تخضع المادة الواقعية- مهما كانت-إلى إعادة ترتيب وتكوين وانتقاد وتنظيم معبرة عن مشكلة ما وفكرة منتقاة؛ وكلما تعمق هذا النوع في الكشف عن جذور المشكلة وشرح المسببات الأصلية وعرض نتائج البحث فيها أو قدم تفسيراً دراميا للحقيقة دون تزييف بطريقة مبدعة وخلاقة كلما ارتفع قدره وقيمته وتصنيفه عند الجمهور أو النقّاد.

---

[1] وجدى كامل صالح، دكتوراه في السينما، الخرطوم، جامعة الخرطوم، كلية الاداب قسم الإعلام، مباني جامعة الخرطوم، تاريخ: ٢٠١١/٧/٢٤م.

[2] محمد مجذوب، مرجع سابق،ص١١

إن صُنَاع الفيلم الوثائقي يقدمون مضموناً يكشفون عبره رؤيتهم للعالم المحيط من حولهم باستخدامهم للرموز والاشارات المباشرة وغيرها مما تحقق الجذب والقوة في توصيل المعاني والمضمون؛ بل (بعض المَشَاهِد استثنائية الحدث والموضوع والسبق.. فقد تفتقد للصورة ولكن في حالة افتقادها يمكن استخدام أشكال رمزية جمالية كالعصفور أو الوردة للشهيد، كما يمكن أن تكون البديل المستخدمة صور حقيقية وواقعية لإعطاء معنى وإسقاط آخر كصورة جزار ما أثناء تقطيعه اللحم لتصاحب تعليق ما عن الظلم أوالجلاد، ولعل أصحاب الفلسفة الرأسمالية هنا يقدمون دائماً الدليل المادي بينما يبحث رواد الاشتراكية عن الرمز واللاماديات كفسلفة لهم.. وأعتقد الفيلم الوثائقي يمكن أن يتضمن الدليل والرمز ويمزج بينهما).[1]

وهكذا كان من الطبيعي تبعاً لهذاأو ذاك ظهور عدد من المدارس والاتجاهات المختلفة والمتبعة في إعداد الفيلم؛لكنها جميعها لاتخرج عن النسق العام لصناعة هذا النوع من الإنتاج المرئي أو أدبيات ومفاهيم شركات الإنتاج أو قنوات البث والوسائط المتعددة في المجتمع نفسه..

أن تقنية الكاميرات الرقمية الحديثة من سهولة اقتناء واستخدام، هو ما يفتح الأبواب على مصاريعها للتنافس الكمي والكيفي ولإتاحة الفرص للجميع أن يحملوا كاميراتهم وينتشروا بين قرى الريف وسكان المناطق العشوائية والقبائل البدائية أو الحضرية؛ بل ويخترقوا جدران السجون والمستشفيات العقلية والدوائر الحكومية وغيرها من أبواب وجدران، ليصوروا أفلامهم بعيداً عن تكاليف اقتصاديات الصناعات السينمائية الباهظة أو أعين وضوابط

[1]مقابلة، إياد خيري إبراهيم، مساعد المدير ومدير العمليات الفنية سابقاً، دبي، قناة الشروق، مكاتب القناة، تاريخ ٢٠١١/٩/١٩م.

الرقابة التي تعمل لمصالح رأس المال والأيدلوجيات المتصارعة. لعل الكاميرات الرقمية لم تعمل فقط لإضفاءً جمالياً تجديدة على الصورة، لكنها أفرزت بعض مجتمعات الصناعة المستقلة بذاتها ونجومها وجمهورها وموضوعاتها المفضلة الجديدة..بل ظلت باحثة عن جمهور جديد بوسائطه المتعددة عبر شبكات الإنترنت بعيداً عن المنع والمنح.

أنها ثورة التكنولوجيا الرقمية وبديمقراطيتها، والتي امتطى ركابها صنّاع الفيلم الوثائقي على عجل ودونما توقف ولا يمكن السيطرة عليها كالطبيعة البشرية تماماً..وإلا ما الذي يغري صانع فيلم بتصوير ماسح أحذية أو متسول أو مومس أو مدمن لمخدر ما؟ ذلك كذلك لأنه الواقع الذي من حولنا وإن لم نكن قد عشناه يوماً؛ تلك هي أشكال الحياة بتفاصيلها المشحونة المثيرة والتي تدفع البعض للحزن أو الضحك أو الحلم أو الألم أو حتى إختيار مفارقة الحياة إنتحاراً.. تلك هي رؤية الفيلم الوثائقي الواقعية وفعاليته في إحداث التغيير.

٦/ خصائص ومؤشرات للإنتاج الوثائقي:

تُعالج الأفلام الوثائقية في تناولها المادة الحياتية " ظواهر الحياة" وتحليل هذه الظواهر في مجال العلاقات الإنسانية بأساليبها وأشكالها المختلفة كالقصصي، التعبيري، التقريري الصحفي أو الدرامي التسجيلي، وذلك عبر وجود إشكالية أو جدلية يقوم عليها الفيلم تستحوذ على قلب وعقل المتلقي.. فهي طرق لسرد القصص الواقعية وتسجيل الحقيقة وتقديم المعلومات وعكسها ببراعة وبأفضل قدرات الإنتاج السمعي بصري البشرية والمادية.

غير أن هناك وبشكل عام العديد من الخصائص التي لا بد من توافرها في الفيلم الوثائقي ويمكن إجمالها في الآتي:

- أن يصمم الفيلم على أساس تقديم معلومات وأفكار وخبرات في مجالات المعرفة المختلفة، وبقصد نقل أو إيصال أو التأثير على الفئة المستهدفة.

- تعالج الأفلام الوثائقية بأساليب واتجاهات مختلفة، ولكن في مجملها هي أشكال تتيح للمشاهد أن يرى أكثر من أن يسمع- بشكل عام- كما يسمو الفيلم بالتتابع المستمر لعنصري الصورة المرئية والصورة الصوتية وجاذبيتهما وقدرتهما على توصيل المعاني لمستويات متعددة من الجمهور.
- يتيح لنا معالجة الفيلم أن نرى المستقبل البعيد أوأن ننظر إلى الماضي البعيد، وأن يجعل الثواني تبدو وكأنها ساعات، وأن يعالج زمنياً قرناً إلى دقائق .
- إن الفيلم الوثائقي– في تاريخه القديم وفي أغلب الأحوال- لايبالى بالكسب المادي السريع من خلال إنتاجه وعرضه، بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف ترتبط بالنواحي الإعلامية أو التعليمية أو الثقافية أو حفظ التراث والتاريخ.
- يتطلب الفيلم الوثائقي درجة عالية من التركيز في الإنتاج بمراحله المختلفة، كذلك التعمق في الدراسة البحثية واختيار الموضوع وتحديد الأهداف.. ذلك مما دفع البعض بنعته بدراما الأفكار المتعطشة للتغيير الاجتماعي.
- تمتد جذور الفيلم الوثائقي في الحياة والواقع؛ فهو من حيث الموضوع يهتم بالجوانب الحقيقية لحياة الإنسان والحيوان والطبيعة وكافة المخلوقات وكل الصناعات؛ كما يتسع لمعالجة جميع الموضوعات سواء أكانت تاريخية أو اقتصادية أو اجتماعية أو علمية.
- يعتبر الفيلم الوثائقي أقوى وأكثر الفنون واقعية، كما يؤدي وظيفة الترفيه للناس.

أما مؤشرات إنتاج الفيلم الوثائقي؛ فالطبع لابد من وجود خطوط عامة يُتفق عليها، وقد تتشكل هذه المؤشرات أو تلك من القيم والسياسات الإنتاجية المتبعة على الأقل في إطار

مجتمع المؤسسة الإعلامية التي تعمل على إنتاج أو بث هذا النوع من البرامج؛ وعلى سبيل الأمثلة ممكن أن تشتمل على الآتي:[1]

- الاهتمام بالصياغة الفنية والجودة العالية المطلوبة البصرية والجمالية لدى المشاهد، وأيضاً احترام المعايير الفنية لطبيعة هذا النوع من الفن الوثائقي.

- يكون المضمون ذا رسالة إنسانية ومصمماً لتقديم معلومات منسجمة وجاذبة ومتماسكة..

- رفع الوعي بالآخر وما يدور من عوالم وأفكار وسياسات وديانات وتطورات في العالم والكون.

- احترام الثقافات والمعتقدات المتنوعة دون تأليب طرف على آخر وبلا ضرر أو ضرار..

- في التحرير تقديم معلومات جديدة وممتعة للمشاهدين تساهم في التوعية الثقافية مع توخي دقة وحقيقة المعلومات المتناولة في الفيلم.

- تجنب كل مايؤذي كرامة وحرمة الإنسان باستخدام صور أو أصوات ذات دلالات سالبة..(العبارات الجارحة للأفراد أو الرموز، العري، العنف، المشاهد الدموية، الموتى، التدخين وتناول المخدرات والخمور...).

- تجنب كل مايهدد البيئة والأرض والحيوان بتشجيع مباشر أو غير مباشر...

- الحفاظ على حقوق وخصوصية أصحاب القصص والمقابلات بما لا يعرضهم للضرر..

- عدم المبالغة في طرح الواقع، وتجنب الطابع الدعائي للأفراد أو المنتجين.

- الاهتمام باللغة السينمائية في تكوين المشهد واللقطة، وفي ارتباط وتسلسل وتفاعل محكم.

- استخدام المؤثرات البصرية والصوتية دونما إفراط أو تفريط.

---

[1] دليل إنتاج الفيلم الوثائقي لقناة الجزيرة ٢٠٠٩م. بتصرف.

- تقدم بشكل ما وموجز شارة البداية والتعريف للفيلم يحوى اسم الفيلم، كما يمكن أن تورد اسماء العاملين وتثبت مصادر المعلومات وتاريخ الإنتاج والشركة المنتجة في شارة الختام بصورة سريعة لتحفظ الحقوق الملكية والفكرية.

٧/ نماذج للفيلم الوثائقي:

التجربة الوثائقية للمصور الفنان السويدي "لينارت نيلسون" من مواليد١٩٢٢م، قد أثارت نقاشاً فلسفياً ودينياً حولها في الفترة الممتدة بين الثمانينيات والتسعينيات كما أشار إليها صاحب مقالة: " لينارت نيلسون فنان معجزة "، فقد استطاع "لينارت" إنجاز عدة مشاريع لحساب "ناشونال جوغرافيك" ، وكذلك سلسلة أفلام "معجزة الحياة" لبرنامج المعارف العالمية في التلفزيون السويدي، وقد حصل بفضلها على العديد من الجوائز والأوسمة..تمثل التطور المهم في تجربته العملية بانتقاله من التصوير داخل جسم الإنسان بالكاميرا الفوتوغرافية إلى استخدامه كاميرا الفيديو؛ فهو لكى يصور تكوين الخلية الأولى للحياة طور نظام العدسة المكرو بعد أن توصل مع شركة "كارل ستورز" الألمانية للتصوير إلى صنع منظار غاية في الدقة والوضوح استطاع من خلاله تصوير أدق تفاصيل خلايا الجسم البشري من الداخل..(أثار عمله الأول "رحلة في جسد الإنسان" اهتمام العالم. فلأول مرة في تاريخ التصوير يوثق مصور تسجيلي مراحل الإصابة بالجلطة القلبية ناقلا بأدق التفاصيل المتغيرات الفيزيولوجية التي تطرأ على القلب وأثرها.. المرحلة الأخرى والأعمق تمثلت في انتقال "لينارت" إلى البحث التصويري وتسجيل عملية الإخصاب الأولى ثم النمو الأجني الذي يسبق تكّون الجنين بكاميرا الفيدوميكرو ذات الخصائص المتطورة جداً).١

[1]قيس قاسم، لينارت نيلسون – فنان معجزة، مقالة منشورة، الموقع الإلكتروني:
http://doc.aljazeera.net/magazine/2010/10/20

يعتبر عالم اللامرئيات الذي يحيط بنا فهو مادة غنية تغـذي صـناعة الأفـلام الوثائقيـة دومـاً بشكل كمي وكيفي، وهذا تؤكده الآن القنوات المتخصصة في الوثائقيـات والمتزايـدة بطـرق عروضها يوماً بعد يوم.. كماأصـبحت هنـاك أشـكال جديـدة للتعبـير في الفـيلم الوثـائقي، تستخدم الحيل المتعددة التي توفرها التكنولوجيا الرقمية والإمكانيات العالية المتقدمة لفنـون الجرافيك، لدعم تأثير الصورة والوثيقة المصورةوقد (يأتي الإدهاش برؤية الإنسان لمشاهد لم يستطيع رؤيتها عبر العين المجردة أو الكاميرا التقليدية مثل انطلاقة رصاصة أو إشـعال زنـاد أو تدفق مياه، ذلك لأن الزمن الحقيقى لمحتوى الصورة وعناصرها لايتناسب والعين المجردة أو الكاميرا التقليدية؛ بينما الكاميرا الرقمية الحديثة عالية التقانة والسرعة تستطيع الآن تصوير الزمن الحقيقى "لحياة ما" أثناء تصويرها عبر فريمات حقيقية...)[1].

تتلاشى كثير من الفوارق القديمة بين خصائص الفـيلم "الـواقعي" و" الخيـالي"، بـل وأصـبح الفيلم الوثائقي يقدم عبر منظور رؤية حديثة لا تقترب بحال من الأحوال عن الوثائقي التقليـدي الذي يزعم صنّاعه نقلهم للواقع وتصويرهم الحقيقة؛ فقد طرح الفيلم الوثائقي المعـاصر محتـوىً لقـضايا ومواضـيع باسـتخدام أسـاليب جديـدة للتـصوير والـسرد والتجـسيد والتعبـير عـن موضوعات لم تكن مطروقة من قبل..ولعله بذلك ينافس الكثير من الأفـلام القصـصية الخياليـة بل ويدخل معها في جدل سينمائي مثير حينما يتقاسم أو يتقاطع حـول نفـس القـضايا المطروحـة؛ وقد يعتبر البعض ذلك مما يجذب الجمهور أحياناً أكثر مما تفعل أفلام روائية خيالية كثيرة.

يعتقد البعض أنّ الصور التي تعرض في إطار الفيلم العلمي هي ما تمنح العلوم ذاتها من فتنة، وهي تمارس إغراء متحكماً في الإبصار والأفكار وتمنح اليقين.. فعناصر وقضايا الأشـخاص

[1] مقابلة، محمد الفاتح ادريس، مخرج في قناة الشروق، الخرطوم، استديوهات القناة، تاريخ ٢/١٠/٢٠١١م.

والعالم والمجتمع وحتى الطبيعة التي يواجهها المخرج هي فعلاً واقع ليس إلا، وما يجرى إظهاره من محتوىً هو نوع من إمساك بشيء محدد، وفهم معين، ليستسلم المُشَاهِد أمام ما تحمله الصور معها من تيار أو تدل عليه (يخلصنا الفيلم من عناء أن نتخيل ما يظهره لنا، إلا أنه يرجونا بأن نتفضل بأن نتخيل مع ما يظهره لنا، بواسطة علاقات الضلوع المحددة المكنونة في السياق. ليست الصورة خاتمة بلغناها، إنها بداية..)[1]

كما يُعتبر "جون بانلوفيه "فيلماً وثائقياً كلّ تعبير عن الواقع عقلاني أو انفعالي ومتحصّل عليه بواسطة تسجيلات سينمائيّة لأحداث أو لتركيبات صادقة ومبرّرة ؛ والغاية من وراء ذلك تنشيط المعارف الإنسانيّة ونشرُها أو عرض المشاكل أو تقديم حلول لها على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي.. وفيما يتعلّق بالأفلام العلمية، فإنّها تفترض كسبَ ثقة المتفرّج من خلال الأعمال المُمَسْرحة Dramatization أو من خلال تشغيل استراتيجية قصصية، حيث تدور في ثنايا هذه المادّة العلميّة قصص وحكايات واقعيّة..فهذه الحيوانات كمثال – رغم أنّها موضوع دراسات علمية–وبفضل تفاعلاتها المختلفة ستجسّد بقاءها في المجال الطبيعي.. وليصوّر ملاحظاته يعمد "بانلوفيه" إلى ضبط سيناريو الفيلم وفق مراحل مختلفة يُعلنُ عنها من خلال العناوين الداخلية التي تطابق مختلفال أعمال المُشاهدةَ "تحرّك، تناسل، تغذية... وغير ذلك" هذه المراحل ليست تعاقبيّة ولامتواصلة كما هو الحال مع الأفلام الخياليّة، ولكنّها- أي المراحل-تُستدعى على أساس أنّها مباحث متواصلة ودقيقة متعلّقة بسلوك الحيوان.٢

---

[1] جان ميتري، المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، مرجع سابق، ص١٢٠- ١٢١.

[2] فلورنس،مرجع سابق، مجلة إلكترونية،عدد/٨.

لربما أميز ما قدمته الأفلام الوثائقية العلمية، تلك التي تصور معجزة الحياة نفسها، وحين تستطيع الفكرة والمعالجة الفيلمية تقديم صورة تقرب العمليات البيولوجية والفيزولوجية داخل جسم الإنسان؛ كما التصوير للجنين ومراحل نموه ابتداءً من تخصيب البويضة وتطورها عبر انشطار الخلية الأولى..[1] فيبقى المَشهَد مثير للإعجاب والتأمل في خلق الحياة وصناعتها عبر ثوان معدودات، وبينما يكون تخطيط وتنفيذ تصوير كهذا عملا سينمائياً استمر لأسابيع وأشهر..ومن ثم يبقى بشكل قوي ويظل ملتصقاً في ذاكرة المُشاهِد ليعاود تفكيره كثيراً حتى بعد انتهاء مُشَاهدة الفيلم، قد وجد الكثيرون فيها نوعاً من التقدم العلمي والفني والتقني الذي يخدم ويوظف لصالح الإنسانية في المقام الأول.

أما في المقابل من النماذج الوثائقية والتي يمكن أن يشار إليها باعتبارها مثار جدل حينما تم عرضها، هو الفيلم الوثائقي الذي جاء بعنوان:" اختيار أن تموت" الذي عرضته هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي" والذي يصور اللحظات الأخيرة من حياة مليونير الفنادق البريطاني الشهير"بيتر سميدلي" المصاب بمرض العصاب الحركي (الزهايمر)حيث قرر الإنتحار، وكان ذلك بحضور افراد اسرته وطبيبه اضافة لرجل دين. ولعل أهمية الفيلم تضاعفت حينما أثاره بث الفيلم من ردود أفعال واسعة حول العالم بإعتبار أن الـ" بي بي سي" تساعد وتشجع على الإنتحار، ولعل الجدير بالذكر هنا ما قدمه صانع الفيلم الوثائقي في دفاعه عن وجهة نظر المُنتج، قائلاً ببساطة: لأنه يحس بالعار من أن يذهب البريطانيون إلى سويسرا لإنهاء حياتهم..[2]

---

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مشهد الإخصاب في السلسلة الوثائقية افلام: الجسم البشري Human Body ، البي بي سي.١٩٩٦م.

[2] http://www.entya.com/2011/09/29>accesed18/2/2012

وقد لا يشير ذلك لتلاشي الفروقات التقنية أو طرق السرد والتعبير أو في موضوع القصة ذاتها بين الفيلم "الخيالي" و"الوثائقي" فحسب، بل يؤكدالجدل والفلسفة والرؤية حول منظورومعنى الحياة الإنسانية نفسها ومن له حق الحياة؟ أوكيفية أن نتفق أو نعترض في مدى حق الحرية في اتخاذ الرأي، بل وماهية الوصلة التي يقيمها الإعلام بين المعرفة وبين حاجيات الإنسان والبشرية الحقيقية... وغيرها من صراعات بقيت وتساؤلات برزت؛ وماتزال تسعى دوماً حضارة الإنسانية المختلفة وآلياتها للكشف أوالإجابة عليها.

يمكن مشاهدة الفيلم على الموقع الإلكتروني مع الملاحق، مع ملاحظة انه مؤثر جدا.

الفصل الرابع

المبحث الأول: نماذج الدراسة التطبيقية

المبحث الثاني: القراءة التحليلة العامة وخلاصة النتائج

المبحث الثالث: التوصيات والملاحق والمراجع

المبحث الأول
إجراءات الدراسة التطبيقية

يقول "جون هوارد": يعبر الإنسان بوصفه كائناً حساساً وواعياً عن إحساسه بالواقع بأربع طرق متمايزة هي العاطفة، الفن، العقل والشكل..وأن الفن هو الاندفاعة الخلاقة الموجودة إلى حد ما لدى كل الناس، وهو القدرة على تخيل الواقع، وعلى خلق ما تم تخيله. أما العقل فهو الوسيلة التي نختبر بها أحاسيسنا وتخيلاتنا المرتبطة بالواقع، والذي يوطد الأحكام الأخلاقية وينجز المعرفة الدقيقة عما يحيط بنا. ويفرض الشكل نظاما وهدفا على كل ما يحس به الإنسان ويتخيله ويدركه حتى يمكن لنشاطه أن يكون موجهاً نحو أهداف واعية..[1]

ولعل هناك ثمة تقارب ما، إن لم يكن تطابقاً، بين عمليات البحث العلمي في منهجية خطواته المختلفة، وما بين مراحل خطوات إنتاج الفنون السمعبصرية؛ وفيهما معاً كلما كان عنصر الآصالة أكثر كلما كانت مخرجاتها أقيم وأنفع. فالبحث العلمى هوأن تسأل عن شيءٍ وتستخبر عنه وتتفحصه، وكما جاء فيشرح وتفنيد الباحث "حاجى خليفة" أن التأليف والبحث لا يعدو أن يكون واحداً من الأنواع السبعة الآتية: إما إلى شيء لم يسبقه إليه باحث فيخترعه، أو شيء ناقص يتممه، أو مغلق- غامض- يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون أن يخل بشيء من معانيه، أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء أخطأ فيه مصنفه فيصلحه، أو شيء متفرق يجمعه.[2] وذلك تماماً ما يتوافق عند إنتاج الفنون السمعبصرية لاسيما الفيلم الوثائقي.

---

[1] جون هوارد ، مرجع سابق، ص٣٤٤.

[2] خالد عبدالله أحمد، البحث العلمي في الاتصال الجماهيري، الخرطوم، شركة المطابع السودانية للعملة المحدودة، ٢٠١٢م، ص ٧.

منهج الدراسة التطبيقي:

المنهج المتبع لهذه الدراسة هو تحليل المضمون؛ وهو من الاتجاهات الحديثة لبحوث الاتصال والكشف عن مضمون أجهزة الإعلام، حيث يرتبط بالوظيفة الاتصالية في أوسع معانيها لفهم مضمون رسالة معينة؛ كلمات أو رموز ويكشف ما ترمي إليه من قصد..[1]وقد انتهج الباحث منهج التحليل بشقيه الكلي الذي يبحث في الكم والنوع في مجمل إنتاج الصوت والصورة للفنون السمعبصرية مستخدماً " ماذا قيل وكيف قيل".. وشقه الآخر التحليلي الجزئي بالتطبيق على نماذج من الإنتاج في الصوت والصورة مستخدماً (.. شكل المادة لغتها الخاصة بالرسالة ومكوناتها وشدة الإتجاه ومدى وقوة معالجة المادة الإعلامية وزمن وترتيب المعالجات الفنية الصوتية والصورية المستخدمة وكل المؤثرات الفنية الأخرى التي تدعم زيادة قيمة المضمون وتصلح لأن تكون فئات للمادة موضع التحليل)[2]

إن هذا المنهج بأنواعه النوعية والكيفية والكمية هو مايُمكِن الباحث في دراسته من قياس مدى تطبيق المُنتج التلفزيوني للمعايير العلمية والثقافية والفنية،كما يُمكنه من تقييم مضمون الاتصال والصناعة الفيلمية أو البرامجية وفقاً للأهداف الموضوعة ومعايير الحداثة أو غيرها من معايير، كذلك يُمكِن الباحث في محاولته الوصول للحالة النفسية التي تستثير ما وراء استخدام الرموز الصوتية والبصرية، مما يؤدى إلى بلورة واستنباط المزيد من التحليلات والتفسيرات والاستدلالات والاستبصارات منها وربطها مع مجموعة المعارف الأخرى المتصلة بموضوع التحليل.[3]

---

[1]السيد أحمد المصطفى، البحث الإعلامي مفهومه وإجراءته ومناهجه، بنغازي، منشورات جامعة قار يونس، ط. أولى١٩٩٤م، ص١٦٨.

[2]سمير محمد حسين، مرجع سابق، ص٢٦٥- ٢٧٢.

[3] لاحظ لمحتويات وعناصر أسئلة إحدى استمارات الدراسة، مرفق مع الملاحق.

الأرقم الجيلاني ، فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني، استمارات المخرجين والخبراء والمشاهدين والمكفوفين، دراسة دكتوراه، مرجع سابق، ص ٢٩٢.

ويحتاج التحليل الكمى للمحتوى إلى دقة ومهارة بالغة حيث (يبدأ بتجزئة هـذا المحتـوى إلى وحدات قابلة للعد والقياس.. ومن خلال الإطـار النظـرى يبـدأ الباحـث بـصياغة معـايير التصنيف Classification Criteria حتى لاتصبح الفئات المختارة مجرد مسميات أو عناوين دون دلالات تصنيفية..يمكن تحديد معايير التصنيف مـن خـلال: الإطـار النظـرى لمـشكلة البحث، حدود مايثيره البحث مـن تـساؤلات، إطـار النتـائج المـستهدفة..واختيـار معـايير التصنيف وتحديد الفئات بناء على هذه المعرف من الأمور المتروكة للباحث، حيـث لاتوجـد معايير أو فئات نمطية تصلح لكل البحوث..)[1]

يعتبرتحديد المشكلة أهم مرحلة في البحث بعد اختيار الموضوع؛ وفيها تطرح تساؤلات ثم تجرى محاولة الإجابة عليها، أو وضع ثم اختبار الفرضيات للتأكد من صحتها أو خطئها بهدف تثبيتها أو نفيها. وتعرف الفروض بكونها تخمين وتكهن وتفسير محتمل ومؤقت للمشكلة المطروحة، فهي إذا عملية إبداعية وإعمال للعقل، حيث تشكل إحدى الركائز الأساسية لعملية البحث العلمي، وبالطبع تعتمد على المعرفة الشخصية والقدرة على التخيل وربط الأفكار والخبرة العملية والدراسات السابقة..وكما أن هناك العديد من الفروض المستخدمة في الفكر الإنساني وهي في جملتها عبارة عن حلول مبدئية للمشكلات موضوع الدراسة لا سبيل لنا في عالم الخبرة الحسية إلى التحقق من صحتها أو بطلانها.[2]

مع تواتر بحوث تحليل المحتوى في مجالات الإعلام، تم استخدام العديد من الفئات التي تصلح للاسترشاد بها دون أن يصل بالأمر إلى الاعتقاد بوجود فئات نمطية تصلح لكل الاستخدامات.. إذ يثار عادة سؤالان قبل بداية التحليل واختيار الفئات؛ السؤال الأول ماذا

[1] محمد عبدالحميد، تحليل المحتوى في بحوث الإعلام، القاهرة، عالم الكتب ، ٢٠١٠م ص ١١٣، ١١٤.

[2] عبدالرحمن العيسوي، مناهج البحث العلمي ، بيروت ، دار الراتب الجامعية ،١٩٩٧م ، ص١٢٤.

كتب...أو ماذا قيل...What، وإجابة هذا السؤال تتناول مادة المحتوى والأفكار والمعانى التي يحتويها. والسؤال الثانى هو كيف كتب أو قيل...How، وتتناول إجابته الشكل الذي يقدم به المحتوى من خلال الوسيلة الإعلامية.

تبدأ عملية تصنيف المحتوى إلى فئات الموضوع تبعاً للفكرة الوحيدة التي يدور حولها السياق وتؤكدها المؤشرات الدالة على هذه الفئات، واحتواء الموضوع على فكرة واحدة لايثير لدى الباحث مشكلة ولكن احتواء المادة على أكثر من فكرة كما هو شائع فى المقالات أو التعليقات.. يضع الباحث أمام خيارت متعددة فى تصنيف المادة[1]؛ وقد يتم التصنيف تبعاً للتكرار للظهور أو للأفكار في الموضوع أو للمساحات والأوقات في عرض الفكرة وموقعها تبعاً للبناء الشكلى للمحتوى.. (وتعتبر فئات الإتجاه من الفئات الشائع استخدامها في بحوث تحليل المحتوى رغم المصاعب العديدة فيها.. وفئات الإتجاه السائدة هي الاتجاه المؤيد والمعارض والمحايد والتى تصنف تبعاً لطبيعة البحث وأهدافه وهناك العديد من التصنيفات للاتجاهات.. مثل الإتجاه الايجابى المطلق، الايجابي النسبي، المتوازن، السلبي المطلق، السلبي النسبي...)[2]

عينة الدراسة:

عمل الباحث من منطلق أن ينال الجزء التجريبي والتطبيقي- شكلاً ومحتوىً- من إنتاجأومشاركة الباحث نفسه؛ اضافة للمستوى العام للمنتج في- مجتمع البحث- القنوات السودانية المختارة[3]، حيث جاءت مخرجات سمعبصرية ومنتجات في مجال البرامج الوثائقية

---

[1] محمد عبدالحميد، تحليل المحتوى في بحوث الإعلام، مرجع سابق، ص١١٩ ،١٢٢.

[2] المرجع السابق نفسه، ص١٢٣ ، ١٢٤.

[3] تم اختيار القنوات السودانية: النيل الازرق، الشروق والتلفزيون السودانى وبالانتشار الجغرافي لاستديوهاتها في(الخرطوم، امدرمان ودبي) لاعتبارات عديدة- في اعتقاد مقدم الدراسة- منها : هي الاكثر استقراراً واستمرارية في البث والبرمجة منذ نشأتها وحتى وقت تطبيق الدراسة ، كما انها تنتج وتقدم أشكال برامجية تتشابه في الشكل مع العينة المختارة ..

والرسوم المتحركة والتمثيل والفواصل الترويجية، وهي بالتأكيد ليست أنموذجاً معيارياً في هذا الصدد لكنها أُنتجت وخُضعت خصيصاً لهذا البحث؛ بيد أنها محاولة في التجريب والتطبيق،وعلى ضوء ما تقدم من إطار معرفي ونظري.حرص الباحث أن تكون العينة البرامجية المنتجة لهذه الدراسة شاملة ما أمكن حيث تتيح استخدامات "الصورة" المختلفة السمعبصرية في الإنتاج التلفزيوني بنوعيه " كاملة أو ناقصة النص / السيناريو". بالإضافة إلى ذلك تخاطب شرائح مختلفة من الجمهور تتراوح مابين اهتمامات الطفل أو المُشاهِد العادى أو المُشاهِد المتخصص..

مما يشار إليه أيضاً، أن شريحة المبحوثين هي عينة مُنتقاة وقصدية جمعت المُشاهِد العادى ذى الصلة بالدراسة أو العمل، بالإضافة الى الخبراء المتخصصين حاملى درجات الدكتوراه الذين جمعوا بين النظري والعملي أي ذوى تجارب عملية في الإنتاج التلفزيوني والسينمائي؛ حيث يفترض أنها شريحة أكثر صرامة وأكثر عمقاً في التحليل.

ولأن معلومات البحث التي بصددها تتعلق بكيفية تفعيل مستويات الصورة والصوت في المنتج السمعي بصري اختار الباحث العينة القصدية من شريحة العاملين السودانيين في القنوات الثلاثالتى تم اختيارها والمشار إليها من المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو[1] مما يضمن تشابه الإطار الدلالي،وباعتبارهم أصحاب النفوذ والتأثير صناع هذا النوع من الإنتاج، وذلك أيضاً بعد التحقق من إمكانية وقدرة هؤلاء وأؤلئك على المعرفة والدراية بلغة ومصطلحات الصوت والصورة. كما تمت إضافة بعض من المبحوثين فاقدي السمع والبصر للعينة للمزيد من المقارنة والمقاربة.

---

[1] الهيكل التنظيمي والوظيفي لشبكة تلفزيون السودان للعام ٢٠١١م، السودان، وزارة الاعلام شبكة تلفزيون السودان، ص٦١، ٦٦.

عدد أرقام العينة في مجتمع البحث وهي القنوات الثلاث التي تم تحديدها كالأتي:[1]

المخرجون في تلفزيون السودان القومي ٤٦ .

المخرجون والمنتجون في قناة النيل الأزرق ١٢ .

المخرجون والمنتجون في قناة الشروق ١٨ .

وبلغ عدد المبحوثين الذين استجابوا لأسئلة الاستمارة ٣٠ فرداً من المجموع الكلي ٧٦ فرداً؛ على الإقل باعتبار أن هناك منتجين وسينارست بوظائف غير محددة وهم خارج الهيكل الوظيفي لتلفزيون السودان القومي.

بينما بلغ عدد الذين استجابوامن شريحة الخبراء ١٣ فرداً؛ بينما بلغت شريحة المكفوفين من الذين استجابوا ٧ فرداً..[2] واضافة لشريحة أخيرة شملت طلاب تخصصات الإتصال والفنون وبعض من الصم حيث بلغت عددهم ٤٤ فرداً. وقد بلغ مجمل الاستمارات من العينة المتاحة العدد٩٤.[3] تم إزالة البيانات ونتائج الإحصائيات لتتناسب ونشر الدراسة ..

إشكاليات مجتمع الدراسة:

ووفقاً لما تقدم في الإطار النظري لهذه الدراسة وحسب التجربة العملية، فإن هناك ثمة توافق وتشابه لايمكن إنكاره بين البحث العلمي وإنتاج الفنون السمعي بصرية خاصة الوثائقية؛

---

[1] المصادر: – سيف الدولة أحمد المصطفى، مدير العمليات الفنية بقناة الشروق، الخرطوم، مكاتب القناة، ٢٠١١/٩/١٤م

– إسماعيل عيساوي، مدير إدارة المخرجين بالتلفزيون القومي، أمدرمان ، مباني التلفزيون القومي ٢٠١٢/٢/١٢م.

– سيف الدين احمد، ادراة الإنتاج بقناة النيل الأزرق، أمدرمان، مباني التلفزيون القومي ٢٠١٢/٢/١٢م.

[2] يشار إلى أنه لم يجد الباحث أي إحصائيات موثقة لأعداد الخبراء وكذلك المكفوفين.

[3] شملت عضوية التحكيم : برفيسور حسن الزين ، برفيسور عثمان جمال الدين، برفيسور عبد الدائم عمر الحسن، د. معتصم بابكر، د.وجدى كامل، د. عبداللطيف البوني، د. سيف على موسى، د. إباء أحمد التجاني، د. خالد البلولة، د. عبدالرحمن محمد احمد، السينمائي إبراهيم شداد ، والسينمائي سليمان محمد إبراهيم.

فكلاهما مشكلة تؤرق صاحبها حيث تتطلب من كل أن يبحث ويتقصى ويجمع المعلومات والبيانات ويضع الأهداف ويخطط ويعالج ويبرهن بشكل عقلي متحصلاً على نتائجه النهائية.. وقد يلاحظ في ذلك التقارب والتشابه في إخراج الفنون السمعبصرية خصوصاًحينما تقع العملية الإنتاجية في دائرة الابتكار والإبداع والأصالة، ولعله سمة من سمات المشكلة البحثية أن يكون فيها المنتَج جديداً ليقدم ويبتكر ويبدع أو غامضاً ليوضح ويفسر أو ناقصاً ليكمل ويتم أو مفرقاً ليجمع ويرتب أو خطأً ليصحح ويعالج وغير ذلك من صفات ومحددات وأدبيات تحدد مسارات البحث العلمي ومنهجه؛وهذا من جهةأخرى ما قد يتقاطع ويتقاسم في صفات الإنتاج السمعي بصري من حيث الإبداع والإبتكار والتوضيح والتكثيف والإبراز والإقناع وغيره.

بالطبع برزت بعض الإشكالات في النوعية والكمية للمبحوثين- العينة القصدية - في مجال الإخراج والإنتاج والسيناريست، وعلى سبيل المثال قد نجد عدم تشابه بين هذه القنوات- مجتمع البحث- كاختلافهم في معايير الوصف الوظيفي لوظيفة المُنتِج التلفزيوني. فقد يتضمن عمل المُنتِجِين: الدراية بعمل الإخراج والسيناريو والإسهام المؤثر في النواحي الإبداعية والتعبيرية والمسؤلية الكاملة الفنية والإدارية والمالية عبر كل مراحل الإنتاج..[1] بينما يقتصر عمل المُنتِج في الواقع لقسم الأخبار مثلاً بتلفزيون السودان القومي - كما يقول أحد مُنتِجى الأخبار - على كتابة وتحرير وإنتاج التقارير والقصص الإخبارية.. ويتضمن ذلك الإشراف على فني المونتاج وإختيار وتصنيف مواد الأرشفة المصورة وتحديد المناسب منها للنص المكتوب بها في ذلك المقاطع الصوتية للمتحدثين؛ولكن يشير مع ذلك نفس المصدر

[1] الهيكل التنظيمي والوظيفي لشبكة تلفزيون السودان للعام ٢١١١م،مرجع سابق، ص٦١.

مؤكداً بتجربته في قسم الأخبار بقوله:(المعرفة بلغة الصورة هي مكتسبة بالخبرة، أما إجادة المصطلحات والمفاهيم العلمية فهى قليلة جداً هنا، وليست هناك أي تعامل مباشرة مع فريق التصوير أو المصور تتيح لنا تداول وتبادل مهارات ولغة التصوير المتعارف عليها..توجد لدينا معايير لاختيار الصورة والصوت بشكل غير متفق عليه مما يتيح مزيداً من المرونة في اختيار اللقطات وتبعاً لذلك يمكن أن تقل أو تزيد مستويات جودة الصورة..ولكن في ظل عدم وجود التدريب الكافي والمتكامل لن يستطيع مُنتِج الأخبار الحالى أن يقوم بدوره المنوط به وبشكل مهني شامل كغيره من صحفي القنوات التلفزيونية الأخرى)[1]

ويشير- في هذا الصدد- مدير إدارة العمليات الفنية بذات المؤسسة، إلى فشل بعض التجارب كإلزام المعدين والمنتجين بملء إستمارات كتابة السيناريو المبدئى أو النهائي لمراحل الإنتاج المختلفة، ويوضح أن نظام الوضع الحالي والوصف الوظيفي لا يتعدى العمل الإداري، فالمُنتِج المنفذ إنما هو مدير الإدارة المعنية والذي يعمل معه وتحت إشرافه عدد من المُنتِجين.. ويضيف (نجد أن مواصفات الشخص الذي يمتلك الأدوات المهنية والعلمية للمُنتِجين في التلفزيون لا تنطبق على العاملين بالتلفزيون السودان القومي.. والمعروف ان اكتساب المهنية يتأتى إما عن طريق الشق المهني بالممارسة الطويلة أو عن طريق الدراسة المنهجية.. وكلاهما غير متوافرة إلا في القليل منهم..أما بالنسبة لسينارست البرامج فلا نجد قسم مختص بالإعداد وكتابة السيناريو وحتى بالنسبة للعمل الدرامي فالمؤلف غالباً هو مايكتب السيناريو و القصة والحوار.. فالعمل في التلفزيون السوداني بحاجة لقسم مختص في كتابة السيناريو الجيد والمحكم..)[2]

[1] أحمد عمر دياب، منتج برامج إخبارية وسياسية،امدرمان،التلفزيون القومي، بمباني التلفزيون القومي،مقابلة، تاريخ: ٢٠١٢/٢/١٩م.

[2] إسماعيل عيساوي، مدير الإدارة العامة للعمليات الفنية ومدير إدارة الإخراج سابقاً، السودان، التلفزيون القومي، بمباني التلفزيون القومي، مقابلة، تاريخ: ٢٠١٢/٢/١٢م.

من جهة أخرى وضمن إشكاليات مجتمع العينة، تم استبعاد توزيع الاستمارات للعاملين من غير السودانيين في هذه القنوات وذلك لإختلاف الإطار المرجعي في مستويات الثقافة المحلية السودانية،يقول رئيس قسم الإبداع والهوية والترويج في"قناة الشروق" :(تمر بنا بعض من الصعوبات في قسم الإبداع... وغالباً من حساسية المواضيع فمثلاً حين استخدامنا للألوان والرموز الأخرى فعليك أن تكون محايداً ما أمكن، فالشجرة ربما تكون ذات دلالة محددة واللون الأصفر أو الأحمر ربما يعنى إنتماءات حزبية أو رياضية يجب مراعاة ذلك.. ولكن كل العاملين هنا في "الشروق" - أقصد من غير السودانيين - يعملون لتحقيق الأهداف الإستراتيجية للقناة ويراعون الجمال ويؤمنون به في صناعة الصورة والصوت،وهو جزء من سياسة القناة التي تبث صورة جيدة تمثل السودان على أكمل وجه.. ومثال لذلك هناك مراعاة وإبراز في تشكيل الصورة والصوت لجمهور جنوب السودان - قبل انفصال جنوب السودان—وذلك من اجل تحقيق معاني الاستقرار معاً والوحدة حينها، ولكن الأن سقطت الوحدة نتيجة للانفصال، وأصبحت الموسيقى عندنا ذات طابع عربي عالمي ونخاطب بها إجمالاً الجمهور العربي.. وكذلك هي الصورة في مستوى "الإنتاج أو القرافيك" وهو جزء من مشروع الهُويةالفني)[1]ولكن من المؤكد، أن التركيبة السودانية عبارة عن خليط من القبائل ذات الأصول العربية وغير العربية كالنوبية في الشمال أو البجاوية في الشرق أو الفور والنوبة في غرب السودان...وهكذا؛ ومن ثم - وفي اعتقاد الباحث - قد يعنى استخدام الموسيقى العربية إشارة ورمزية سالبة لبقية الأصول بغض النظر عن دوافعها وأسباب اختيارها أو من هم من وراء ذلك.

---

[1]إبراهيم أبوصيام، رئيس قسم الإبداع والهوية والترويج، دبي، مكاتب قناة الشروق،مقابلة، تاريخ: ٢٠١١/٩/١٩م.

النماذج التطبيقية التجريبية:

التجربة Experimentبمعناها العام خبرة يكتسبها الإنسان عملياً أو نظرياً أو هي عبارة عن ملاحظة الظاهرة بعد تعديلها كثيراً أو قليلاً عن طريق بعض الظروف التي نصطنعها، فهي بذلك عبارة عن الظاهرة اصطناعاً تحت ظروف الضبط التي يرغبها المجرب..والتجريب منطقياً هو اختيار منظم لظاهرة أو أكثر وملاحظتها ملاحظة دقيقة لتوصل إلى نتائج معينة، فهو تجريب لا ينصب على الأشياء، بل على تصورها وتمثلها في الذهن..والإنسان له القدرة على التحقق من أفكاره وتنظيمها وهو قادرٌ على ممارسة التصحيح والتقويم والإتقان ويتعلم باستمرار التجربة. كما لابد أن تتوفر في التجربة كل من الدقة والموضوعيةObjectievity وهي وصف لما هو موضوعي، وبوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه فلا يشوهها بنظرة ضيقة أو بتحيز خاص فهي تسجيل للواقع كما هو موجود بالفعل.[1]

وللتعرف على فاعلية الصوت والصورة في المنتج السمعي بصري –التلفزيوني- قام الباحث بإنتاج وإخراج عدد من السيناريوهات التجريبية المختلفة كإطار عملي تجئ في سياق منهجيته والتي قد تناول مجملها في الإطار النظري كمدخل لهذه الدراسة..كما يعتبر هذا النوع من الأفلام التجريبيةExperimental film[2] وهو مصطلح يستخدم في كافة الأعمال الإبداعية أو التجريبية عالية الخصوصية والتي يتم صناعتها بمنأى عن التيار التجاري السائد.. وتشمل قدراً كبيراً من التجريد وقد تكون المَشَاهد أو الأفكار أو القصة غير واضحة للمتفرج العادي، حيث تترك مساحة للتفسيرات،كما تؤثران الصورة والصوت في هذا النوع من

---

[1] عبدالرحمن العيسوي، مناهج البحث العلمي، مرجع سابق، ص ١٠٤، ١٠٧.

[2] كيفن جاكسون ، مرجع سابق، ص١١٦،٣٨.

الإنتاج على الجانب الوجداني، لاسيما وتلعب الرمزية فيه دورها على الجانب الفكري للمتفرج.. على الرغم من أن الفيلم التجريبي قد لا يصلح للبث العام، فقد يكون الفيلم لأغراض الدراسة والبحث أو العرض المحدودة.

تحليل النماذج التطبيقية:

إن الإنتاج الفني مهما علا كعبه فما هو إلا عصارة فكرية وشعورية بشرية تحتمل أحد الأمرين: الصواب والخطأ، الحسن والقبيح وقد يأتي جامعاً للصفات كلها..[1] ولما كان تحليل المضمون يسعى إلى وصف عناصر المضمون وصفاً كمياً وبأعلى نسبة ممكنة من الموضوعية والشمول، كان لابد من تقسيم هذا المضمون إلى وحدات أو عناصر محددة مثل: ماذا قيل؟ وكيف قيل؟ لتجاوب على السؤال والتعرف على الموضوع الذي تدور حوله المادة الإعلامية ومضمونها ومحتواها وشكلها وكميتها بغرض الوصول إلى اسم وعنوان المادة، والمدّة الزمنية التي تشغلها، والأهداف التي تحققها والفكرة الظاهرة البصرية والسمعية، ومن حيث التعرف على النواحى المتصلة بالشكل أو القوالب التي أُفرغت فيها المادة وصياغة النص الصوت والصورة.

شمل التحليل النماذج التجريبية لبرامج تلفزيونية مختلفة المعالجة الشكلية وهي: فيلم وثائقي واقعي، فيلم رسوم متحركة –كارتون، و فواصل ترويحية.. كذلك هناك ملخصاً لأهم ماورد لوجهات نظر من قِبَل المبوحثين للإجابة على سؤال الاستمارة ذى الصياغة المفتوحة التالي: ما هي أهم نقاط القوة والضعف بصورة عامة في المواد المصاحبة ؟

---

[1] د. محمد مجذوب محمد صالح، الاسلام والفنون مدخل تمهيدي، الخرطوم، هيئة الأعمال الفكرية ، ط/ أولى،٢٠٠٤م، ص١٧.

النموذج الأول/الفيلم الوثائقي:

إسم الفيلم:"قصة الرحيل" وطول الفيلم ١٨ دقيقة

الموضوع والمعالجة:فيلم وثائقي- قصير- واقعي لقصة حقيقية يتابع يصور تهجير وانتقال واحدة من الأسر في إحدى القرى بسبب إنشاء "سد مروي" وذلك بالتركيز على متابعة حياة صبي فيها مابين الواقع الجديد وشكل الحياة الذي ينتقل إليه وماكان بقريته السابقة؛ يحاول أن يعكس الفيلم أحاسيس الصراع مابين الرفض والقبول..الماضي والحاضر ثم التنبؤ بالمستقبل...

والمعالجة تحاول أن ترتكز على الصورة أكثر لكنها ترافقه أيضاً بنص تعبيري شاعري.. يصور من خلالها تفاصيل من وجهة نظر ذاتية عبر أركان وأفراد البيت وحركة القرية كلها منتبها تارة للإنسان وحركته وطوراً إلى الحيوان والنباتات والأشجار أو الأرض أو النهر..واستخدم النص اللغة الرمزية كالإشارات الواضحة والمستترة في تشبيهات الأرض أو النخلة بالأنثى من حيث الرعاية والإهتمام ومايدور حولها من حب وصراع، وكذلك رمزية الماء والتراب وماتجلباهما من سعادة أو شقاء حياة أو موت..

عبر الفيلم تتدفق اللقطات القريبة والبعيدة على جزئيات الحياة اليومية وتفاصيلها هنا وهناك.. أحياناً يقترب من شخصية الطفل وتارة أخرى يبتعد منه.. وهو مضمونه خطاب وثائقي مباشر عن سيرة قرية تحتضر وستغرق تحت مياه السد ثم ينتقل سكانها لقرية أخرى كالمدينة تشب لتلحق بباقي المدن.

لم يتخل الفيلم عن الأسلوب الشاعري lyrical في الاتجاه التصويريعبر بناء مشاهد جمالية تتألف من أنواع اللقطات المختلفة الواقعية لمجاميع حركة التنقل للإنسان والحيوان والطيوركلها تعتبر فرصة لانتقال الكاميرا وتعدد زواياها ؛ لاسيما نص سيناريو الفيلم

الصوتي – التعليق– استطاع مواكبة النزعة الصورية الجمالية في تقديم وسرد المعلومات التي يرغب في إبرازها السينارست. وقد تأتي أهمية الفيلم باعتباره عملية التوثيق لإنسان وأرض تفعل بهما عوامل التغير والتغيير الكثير.

نص لسيناريو "قصة الرحيل.."*[1]

شكل المعالجة: فيلم وثائقي

" الرحيل هو أقصى ما يتعرض له الإنسان على الأرض ذلك حينما ينتقل من مكان إلى آخر ؛ أما إذا انتفت إمكانية العودة مرة أخرى لذات الأرض تبقي المرارة عالقة وتنتاب النفس أشياء تعتمل في دواخلها لا يدري كنهها إلا من يعيشون نفس الأحاسيس بذات المواقف.. وتبقى ذكريات المكان عالقة في الذاكرة تلوح مابين الماضي بحلوها ومرها ومابين المستقبل بغموضه ووعوده..

قرية "غنانيم" في يومها المعتاد منذ أن كانت عبر التاريخ ، هنا بالقرب من نهر النيل وجنوب المنطقة التي توجد بها حضارة "مروي"... كل يوم تشرق فيها الشمس وتمضى الحياة فيها كما اعتاد الناس دائماً و أبداً... صوت ديك يعلن الإشراق، صوت المذياع يذيع كما المعتاد برامج الصباح والإخبار..

البنت "إيمان"تمضى لجلب اللبن، الصغير في تكاسل يسعى إلى الالتصاق بأحد أبويه وكأنه يعبر عن الشوق بافتراقه طيلة ساعات الليل عنه.. الولد "محمد" يمضي خارج البيت لملاقاة الحمار؛ الدواب هنا هي وسيلة التواصل والتنقل وجلب الماء... فلا غنى لهم عنها

[1] شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، الفيلم الوثائقي: الرحيل، انتاج الأرقم الجيلانى، ٢٠١١م.: http://www.youtube.com/watch?v=7ApUfvBZs_s&feature=youtu.be

* نص سيناريو فيلم: الرحيل، إعداد وإنتاج الأرقم الجيلانى.

والطفل ينشأ بوعود وبأمل أن تخصص له دابة يوما ما ، وليس غريباً أن تكون هذه هبة من الجد أو الخال..

الحياة هنا بسيطة وسهلة تتخذ من التصالح مع الطبيعة منهاجا لها

هنا من الداخل ملامح البيت تبدو واضحة والحياة تعم أركانه جميعها

"غرفة المعيشة"،"المخزن"،"البرندة"،"المزيرة"،مربط الماعز أو"الزريبة"،رويداً رويداً..

هنا وهناك خارج المنزل تمتد الحياة للأزقة وبقية البيوت والمزارع وشواطئ النيل

منهم من يمضي لجلب الماء من النهر أو البحر كما يسمونه

منهم من يمضي إلى "حواشته" لرعايتها؛منهن من تمضى إلى جارتها لتتفقد أحوالها في شأن ما !

ومنهم من يمضى دونما وجهة يتخذها و لايدرى إلى أين تقوده قدماه؟

فالقرية وما فيها من هم وهموم وصخب وسكون تمض على حالها اليومي كالمعتاد

وكما كانت حياة أبائهم وأجدادهم هنا تمضى حياتهم دونما كثير تغير رغم عوامل الزمان في التغيير..

"عبد الرحمن سيد" العريس ربما هو الأخير هنا على وجه هذه الأرض فالحناء تخضب يديه ورائحة العرس تفوح من جسده لكنه مازال يعلن عشقه لهذه النخلة وتلك ولاتهمه أبداً شوكاتها التي تطاعنه..

الجميع هنا تدفعهم الأرض نحوها فالأب يعمل على تشغيل طلمبة ضخ الماء للزرع.. الولد يسقي الأرض..الأب يراقب ويسرح بخياله بعيداً عن الزرع إلى الماضي أم المستقبل شيء يعلمه الله..

يا ترى ما هو سر هذه الأرض؟ لا تَعطي إلا حينما تُعطيها جهداً وكدحاً وعرقاً..ولابد أن تحيطها بالرعاية والاهتمام والحب تماما فتطرح لك ما تغرسه في أحشائها أكثر وأكثر كلما تفعل. هذه الفلاحة وثقافتها التي توارثوها أباً عن جد..

الناس شركاء في الماء والنار والهواء...

كما اشتركوا كغيرهم في تنسم الهواء وشرب مياه النيل هنا اشتركوا أيضاً خصائص الرضا والطمأنينة التي تكتنفهم...

"عمر" و"محمد" معاً على الحمار المُحّمل بالمياه..

منزل رقم ٢٣ ، رقم ٣٠ ، رقم ٢٤ لمن تكون هذه الأرقام؟ أخذت المنازل والشوارع والأشجار أرقاما لم تشهدها من قبل..ففي حضرة تراب الوطن لا مقام للاختلاف مع الجار أو النفس أو مع الطبيعة حتى وإن قست فلا ضجر؛التصالح هنا سمة عامة للناس وحياتهم هنا أيضاً مكشوفة ومشتركة.. آمالهم وأحلامهم..آلامهم و أحزانهم أو أتراحهم .

النيل هنا يغازلونه أو ربما يودِّعُونه بطنبورهم الحزين، يصفقون ويرقصون حوله تقرباً وحباً بجواره يضربون الأرض بأقدامهم هوناً ما لكنها تتمنّع ولن تستجيب .. يضربون ويضربون ولكن هيهات هيهات.. فما فتئت ترفض إلحاحهم وترسل لهم غبار وتراب يلتصق بقوة على أجسادهم

تعلن حنجرة "مقبول التهامي" : (كان جنيت أنا ما ملام)تراشق أصابعه أوتار "الطمبور" في وله ومجون.. تحمل أمواج النيل أغانيهم وألحانهم بعيداً عنهم..ترسل بعيداً حزنهم وعشقهم

تستمد منه كلماتهم معنىً ويحاكون أمواجه رقصاً، يعانقوه..وبكبرياء يغمرون أنفسهم في أعماقه سعادة وحب ، فهم منه وهو واحد منهم ومنذ الأزل يعطيهم معنى الحياة لهم ولأسلافهم معاً

النيل أو البحر كما يحلو لهم المسمى شاهدٌ على انتقال الحكايات والأساطير من جيل إلى جيل وهكذا حينما يأتي المساء وكما تفعل الشمس دوماً يفعلون؛ يأتوا ليوْدِعوه سرهم ونَجْواهم أو ليودعُونَه؛ فلربما غداً الرحيل...

الزمان يوم الرحيل والمكان "غنانيم" آخر مشاهدها قبل أن تغمرها مياه النيل..

النيل الذي كانت تستمد منه القرية والناس سر الحياة والبقاء والفرح؛ هو الآن نفسه الذي يقسو عليهم وعلى منازلهم ليبعدهم عنه.

ذاك هو الصراع سمة الحياة مابين الإنسان والطبيعة .. أو الإنسان والإنسان .. حتى الإنسان وذاته هو نفسه : فالصراع هو الصراع ولو اختلفت مسبباته؛ فربما يكون حول ميراث أرض وطين؛ بين الأخ وشقيقه أو عمه .. أو بين الشاب وصديقه مع ذات حسن وجمال.أو صراع دافعه شهوة ثروة أو سلطة وجاه زائل..ولكن..هي سنة الحياة لن يبقي فيها أبدا إنسان دائماً عليها

ساعة الرحيل قد أزفت..فلابد من الرحيل.. وأيُّنْ كان فهو رحيل، وقد يعني التلاشي أو الانتقال أو النهايات.. والبدايات...

المكان "آمري الجديدة" الزمان أعوام ما بعد الرحيل

يوم جديد وحياة جديدة ومكان جديد وذاكرة جديدة

هنا الناس هم الناس ذاتهم؛ كل منهم أتخذ له منهجاً وطريقاً

قد تبدو الحياة شاقة للبعض لا يستطيعون التأقلم على الجديد ومفارقة القديم

كما تبدو لآخرين تضحية وفداءو ستغدو لآخرين سعادة وهناء

هنا كما في غيرها من مكان وزمان تشرق الشمس كذلك

هذا صغير يخرج يستمد دفء الشمس خارج البيت ولكنه يحمل بين جوانحه مستقبل غامض..

هذا إلى المستقبل يسعى وتلك هموم المعيشة تدفعها للخروج.

فتعتمل وتضج الحياة في الناس والبيوت والشوارع.. ذاك إلى السوق يمضى وهذا وهذا ..

وتلك وأخريات وآخرين كثر إلى المدرسة يمضون..

هذا كتابي ودرسي ودرجي.. صديق جديد ومعلم جديد ودرس جديد في "آمري"

هذه دراجتي أحياناً أمضي بها إلى مدرستي.. ترى ما سر فرحة هذه التلميذة الصغيرة؟

بما أحرزته من نتيجة أو بما هو آت من مستقبل..

تنمو الأسواق وتزدحم بأصوات الباعة والعربات والقادمون الجدد عرض وطلب .. بيع وشراء ..

ومابين هذه وتلك راحة واستراحة..هي الحياة نفسها أخذ وعطاء.. ربح وخسارة لقاء وافتراق..

بداية ونهاية، لكننا لا ندري ما النهايات كما لم ندر ما البدايات.

هؤلاء هم الجيران، يمارسون هواياتهم ولربما القديمة منها يهتمون دائماً بالخضرة والجمال

والماء سر الحياة دائماً وكذلك حولها وإليها الرحيل والتنقل والبقاء..

هنا دياري..أمي وأخوتي..وضيوف أبي..ثم جاري وصديقي..

المساء هنا كغيره من أمسيات المدن الكبرى، الفتيان يتجمعون هنا وهناك،يلعبون ويلعبون يودعونه في حركة وتواصل..

اليوم عطلتي سأذهب إلى المزرعة مع أبي..أمضي معه في أيام العطل ونهاية الأسبوع دائماً، علمني يوما ما كيف أقود "التراكتور" وكيف أسقي الزرعوكيف أجز العشب لغنميوكيف أنتظر المستقبل..

وهنا..مقابر أهلي؛ علمني أبي كيف لا أنسى الماضي أبداًوتعلمت منه قصة الحياة.. ماء وتراب؛ رحلة مجرد رحلة ومحطات..تبدأ وحتماً تنتهي..من التراب إلى التراب.

النهاية

ملخص لآراء المبحوثين في الفيلم الوثائقي " قصة الرحيل ":

نقاط القوة: الموضوع- المؤثرات الموسيقى- أصالة الفكرة وصلاحية مناقشة موضوع الرحيل- طريقة كتابة النص واضحة- مضمون الفيلم- التنوع في الصورة- حقق الأهداف- التسلسل الدرامي- الواقعية- المونتاج.

نقاط الضعف: عدم وضوح صوت المتحدثين- ضياع التسلسل أحياناً- كان الأفضل استخدام صوت إضافي في قراءة التعليق لسان حال الراوي للطفل-صوت المذيعة- توصيف الرحيل بشكل أكثر دقة- طول اللقطات- التصوير- سرعة أداء المعلق الصوتي- الإضاءة- السيناريو- غياب آراء اهل القرية- صورة الكاميرا- عدم استخدام تقنية الجرافيك- الموسيقى.

النموذج الثاني/الرسوم المتحركة - كارتون:

اسم الفيلم: سلسلة حكاوى الناقة والزرزور، حلقة" وفاء كلب عبد الجليل". طول الفيلم ٤ دقائق.

الفكرة: من قصص التراث في المناهج المدرسية سابقاً.. تتلخص أهداف القصة في علاقة الإنسان بالحيوان ومدى وفاء الكلب للإنسان والخلاصة تفيد بعدم التسرع باتخاذ قرارات تعرض صاحبها لنتائج مؤسفة وتؤدي للندم.

المعالجة: الكارتون أو رسوم متحركة ثلاثي الأبعاد؛استخدام برنامج 3dmax للتحريك وهو أحد برامج التصميم لثلاثي الأبعاد. تتضمن شخصيتين أساسيتين إحداهما الناقة، حيوان الصحراء والأسفار، وهي ترمز للمعرفة والحكمة والصبر...والثانية طائر الزرزور ويرمز للغابة والسرعة والرشاقة وهما صديقان يتجولان، وأثناء ذلك تُحكى سلسلة قصص

وحكايات من الغابة والصحراء وما بينهما من ثقافات.. ولكل حلقة قصة مكتملة تروى للأطفال...السلسلة تحت اسم " حكايات الناقة والزرزور".

السيناريو:

اسم السلسلة: حكايات الناقة والزرزور عنوان الحلقة: وفاء كلب عبدالجليل

المعالجة: كارتون[1]

سيناريو:الأرقم الجيلاني

اسم السلسلة: حكايات الناقة والزرزور

عنوان الحلقة: وفاء كلب عبدالجليل

[1]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_مع الملاحق، فيلم: حكايات الناقة والزرزور، وفاء كلب عبد الجليل مقتبسة لمؤلف مجهول، فكرة : عثمان النو، رسومات وتطوير الشخصيات الكارتونية: عمر عبدالرازق، تنفيذ: محمد هاشم، أسـامة الماحي، أحمد يوسف، إنتاج: الأرقم الجيلانى، ٢٠١١م.

الصورة	الصوت	ملاحظات
لقطة مقربة جداًلزرزور		
كارتوني يستيقظ من نوم	موسيقى	
منزعجاً من شعاع الشمس..		
يتمطى الزرزور		
ثم يمشي متجهاً نحو يمين		
الكادر		
تظهر رقبة ناقة وهو من		
فوقها يتتبع تعرجاتها حتى	الزرزور: الناقة الناقة ..	
يصل للأذن وهو يصيح	نقنقن ...نقنااااقة	
	استيقظي أيتها الناقة فقد طلعت علينا الشمس ورحلت	
لقطة عامة للناقة والزرزور	عنا القافلة بعيداً..	
مقربة جدا لوجه الناقة وهي	الناقة: دعني أنام قليلاً يا زرزور ..اااانام..	
تفتح عينيها بتكاسل	فلم أنم الليل كله ولا نهار الأمس ولا ولا..	
الاقتراب من غير التزويم	دعني أنم فانا...	
	الزرزور مقاطعاً: لا لا هيا بنا، فالشمس محرقة ألا	
	تشعرين بالحر ولا بشمس الصباح الحارقة أبداً ؟	
مقربة لوجه الناقة في حالة	الناقة ببرود: لا لا دعني أيها الزرزور	
تثاب والزرزور تكون كاملة	الزرزور محاولاً إخافتها: انظرى لقد اختفت القافلة عن	
لجسمه وهو ينظر لها..	الأنظار	
	مؤثر قصير، موسيقى	
لقطة عامة للزرزور بمستوى	ثم موسيقى	

الصورة	الصوت	ملاحظات
ارتفاعه وهو يحاول أن يطير لأعلى..مصطنعاً الخوف لقطة مقربة للناقة برد فعل بطئ لقطة من أعلى عامة لهما معاً والزرزور يطير أعلى أكثر وهو يصيح.. لقطة متوسطة للصحراء خالية إلا من الآثار.. من بعيد بالزووم	الناقة: أظننا لا نستطيع إدراكهم .. إنهم غير أوفياء الزرزور متحمساً: هيا هيا لنحاول ربما نستطيع يا نقناقة الناقة:.... الزرزور محتجا: كنت أعرف أنهم سينسوننا يوماً ما.. لا أدرى كيف يفعلون هذا؟ الناقة ما زالت صامتة:... الزرزور بغضب: أو ليس نحن أصدقاءهم ولنا حق عليهم الناقة: نعم ؛ ولكن دعني أحكى لك عن صديقي الكلب ولماذا نحبه ونقدره ولا نفترق عنه أبداً.. الزرزور مترقباً:...	
أقدام الناقة لقطة أمامية متوسطة تهب الناقة واقفة لقطة متوسطة للزرزور في اتجاه وجهة نظر الناقة لقطة عامة للناقة ثم تمضي مسرعة صوب	مؤثر صوتي موسيقى مستمرة صوت الناقة: نشأ كلب وترعرع في إحدى القرى على	

الصورة	الصوت	ملاحظات
القافلة يظهر من خلفها	ضفاف النيل الأزرق..	
الزرزور	في قطية هي منزل عبد الجليل..	
لقطة متوسطة للناقة	(دخول الموسيقى الأساسية والتي تحمل صياغة ألحان	
وهي تلوي رقبتها في	منطقة النيل الأزرق وبآلاتها الشعبية بالمبو مثلاً)	
اتجاه الزرزور		
الزرزور يستقر فوق	استمرار الموسيقى	
سنام الناقة متوسطة		
لقطة لهما معاً عامة		
لقطة عامة للسحب	مزج الموسيقى بخلفية	
لقطة عامة لقرية على	مع مؤثرات طبيعية رياح	
شاطئ النيل الأزرق	مع أصوات حركة الأغصان	
وبيئته ..		
وظهور بعض		
العصافير	صوت كلب وهو يلعب	
لقطة عامة للمنظر	مؤثر موسيقى حاد	
العام وظهور قطية	نباح الكلب بألم	
مقربة أكثر لقطية	صوت لصدى النباح	
وأمامها يرقد كلب	مؤثر موسيقى إيقاعي	
لقطة لطائر على عشه	صمت	
متوسطة للرجل وكلبه	صوت طبيعي	
مقربة أكثر للكلب	(الموسيقى الأساسية نفسها)	
متوسطة يلاعب	نهيق حمار	

الصورة	الصوت	ملاحظات
الكلب لقطة عامة لحمار على وتد تحت الشجرة	..	
لقطة متوسطة من داخل الغابة لقطة لذئب على الأرض يفتح عينيه ويحرك أذنيه مترقباً كادر تدخل فيه رقبة الذئب من أسفل وبترقب وبمكر وجوع تتحرك اللقطة من أسفل لأعلى الأشجار وتظهر الشمس.. لقطة مقربة لقطية مصنوعة من قش وطين بها شباك وباب من خشب.. لقطات داخلية للقطية تستعرض أثاثات: سرير واحد خشبي لقطة طاولة صغيرة خشبية سرير طفل صغير بجوار	مؤثر موسيقى ترقب مؤثر موسيقى إنذار عواء الذئب أصوات طيور وحيوانات أليفة تجفل وتصدر أصواتاً موسيقى أساسية إيحائية للتعاطف صوت موسيقى مستمر	

الصورة	الصوت	ملاحظات
النافذة مربوط بحبل يتدلى		
من السقف ويتأرجح بظل		
على الأرض الترابية..		
لقطة صحن على الأرض فيه		
لبن		
لقطة عامة يأخذ رجل		
(الأب أسمر يرتدي سروالاً		
وعراقياً) يأخذ الطفل		
ويضعه على سريره		
تؤخذ لقطة من الرضَّاعة على		
الطاولة ويأخذ الرجل		
الرضاعة ويعطيها للطفل..		
يبدأ الطفل بالرضاعة معتمداً		
على يديه ورجليه		
تكون من أعلى اللقطة		
وتتحرك في اتجاه صحن		
الكلب الخالي.		
الأب منشغل بأخذ أشيائه		
استعداد للخروج		
لقطة مقربة يأخذ المنجل..	نغمة صولة إيحائية	
.. أخرى يأخذ محراث		
..أخرى يأخذ الصديرية		

الصورة	الصوت	ملاحظات
..يتحرك الكلب بدون		
اهتمام من الرجل..		
لقطة من خلف الطفل		
وظهور الكلب في العمق..		
لقطة مقربة للطفل وقد	نغمة صولة إيحائية	
تدفقت قطرات اللبن على		
وجهه		
لقطة مقربة لوجه الكلب		
لقطة من زاوية أخرى يظهر	هدوء / صمت	
الكلب ومن خلفه أقدام		
الرجل وهو يغادر القطية..	مؤثر توتر	
لقطة ثنائية قريبة للطفل		
والكلب		
لقطة مقربة للحربة على		
الحائط		
يعود الأب مرة أخرى ليأخذ	مؤثر فتح وغلق الباب / صرير	
الحربة ويلتفت للكلب الذي		
لا يعيره اهتماماً..		
لقطة خارجية عامة للقطية	هدوء صمت	
يفتح الباب ويخرج الأب		
ويغلق الباب مرة أخرى		
من الداخل خطوط ظل		

الصورة	الصوت	ملاحظات
الباب على الأرض والكلب منبسط فيه		
لقطة عامة في الحقل عامة لرجل يزرع مقربة للرجل يزرع عامة للحمار في الحقل	(الموسيقى الأساسية نفسها ثم تمزج لتستمر خلفية) أصوات آلات الزراعة أصوات طبيعية، نهيق حمار	
لقطة خارجية للذئب يخرج من وسط الأشجار لقطة داخلية للقطية الكلب مترقباً مقربة لأسنان الذئب مقربة لوجه الكلب مقربة لأظافر الذئب مؤثر بصري مزج	موسيقى الترقب مرة أخرى ارتفاع الموسيقى لدلالة المعركة ومع مزجها بأصوات الكلب والذئب..	
منظر عام للقطية من الخارج لقطة سرب طيور خليفة غروب.. لقطة للرجل عبد الجليل والحمار عائداً	موسيقى تعلن إحساس الانتصار والجهد ما بعد المعركة.. أصوات الطيور عند الغروب والعودة صوت حمار وعبد الجليل يدندن...	
لقطة لباب القطية مكسور لقطة مقربة عبد الجليل	موسيقى توتر لتوصيل الإحساس بالخيانة ؟ أو صمت	

الصورة	الصوت	ملاحظات
منفعلاً.. مقربة لوجه الكلب وأثار دماء عليه.. مقربة أكثر لوجه عبد الجليل غاضباً. مقربة على يديه يحمل الحربة ويدفعها بقوة لقطة آثار دماء على الأرض	ارتفاع إيقاع الموسيقى لتصوير حالة الغضب ارتفاع الموسيقى أكثر قطع الموسيقى بصوت خافت قصير نباح الكلب بانين وتلاشى صوت الطفل من بعيد	
لقطة للزرزور منفعلاً..	الزرزور: عبد الجليل قتل الكلب ؟ صوت الناقة : ومات الكلب الوفي....	
لقطات لدفن الرجل عبد الجليل لكلبه..تتخللها فلاش باك لقطات للأب والابن والكلب في حالة لعب..	موسيقى أو كلمات ملحنة تعبر عن ماضي العلاقة ما بين الإنسان والكلب والبيئة المحيطة.. تستمر حتى التلاشي في نهاية الشعار..	

ملخص لآراء المبحوثين في فيلم كارتون " وفاء كلب عبد الجليل " :

نقاط القوة:المؤثرات الصوتية– الفكرة– سودانيةالمكان والشخصيات– مضمون القصة– توظيف المؤثرات– ذو مغزى واضح– التسلسل فى القصة.

نقاط الضعف: لم يصل المطلوب بصورة كافية– التركيز على الصورة –اللغة العربية ضعيفة– تقارب الأحجام بين أبطال القصة– الصورة مسطحة– عدم الإحساس بالواقعية في بعض الأجسام– تحريك الرسوم المتحركة بطئ– ضعف استخدام الجرافيك.

النموذج الثالث/الفواصل ترويجية:

في قضايا الطفولة، لا للعنف تجاه الأطفال. طولها ٣٠ ثانية،٩٠ثانية[1]

الفكرة والمعالجة:

وهى الفواصل القصيرة المتعارف على إنتاجها بقوالب مختلفة لكنها وفق نسق بصري تسلسلي مكثف وهادف، وربما تكون مصحوبة بالموسيقى أو صوت طبيعي أو عبارات مكتوبة في أخرها أو أثنائها. وقد صنفها دليل برامج تلفزيون السودان مابين الموسيقية البصرية أو الناطقة أو الدرامية أو المتكاملة أو بمستخدمات التصميم الإيضاحي..[2] وهي مصممة بشكل الومضات السريعة وقابليتها للتكرار والبث المستمر لما تحمله من معاني وطريقة عرضها.

١/ طفل متشرد يمضي على الطريق هائما في لقطات عامة ثم متوسطة يتقاطعه الناس والعربات دونما توقف، يمضي حافي القدمين على الأسفلت حتى يستظل تحت شجرة بجانب الطريق ثم يرقد على الأرض وينام لكنه يستيقظ فزعاً.. يتخلل هذه اللقطات شخص يرسم في لوحة على قارعة الطريق وهو ينظر في لاشئ أمامه ولكن تتابع لوحته يبين ويوضح أنها لنفس

---

[1]شاهد _ على الموقع الإلكتروني_ مع الملاحق، فاصلة تلفزيونية رقم١، رقم٢ : لا للعنف تجاه الأطفال، إنتاج الأرقم الجيلاني،٢٠١١م.

[2]خطط البرامج، إنتاج الفواصل، السودان، الهيئة السودانية للإذاعة والتلفزيون، قطاع التلفزيون، دليل البرامج٢٠٠٩م، ص١٥٦.

المتشرد ونفس المكان حيث تنتهى اللوحة بإلتقاء الزمان والمكان في اللوحة واللقطة الحية عبر مزج الصور بصرياً.. توافق اللقطات موسيقى الأوبرا ثم تنتهي بعبارات بصوت أطفال وعبارة مكتوبة على الشاشة: إن الأطفال مكانهم الحقيقي في المدرسة والبيت.. ولنعمل جميعا على ذلك.

٢/ منزل من الخارج وباب المنزل مغلق(لقطة عامة لبوابة المنزل مغلقة ثم تفتح).. نسمع ضجيج وصوت صراخ طفل مع شخص بالغ هو والده وفجأة يفتح الباب بقوة ويخرج الطفل مسرعاً هارباً وهو خائفاً ثم يلاحقه..(لقطة للطفل متوسطة بعيدة) والد الطفل صائحاً ويحمل عصاً ملوحاً ومهدداً بضربه ينتهي المشهد بالطفل وهو بعيداً وحائراً (لقطة متوسطة للطفل) ثم مؤثر بصري على الشاشة ويكتب عليها: لنعمل على حماية الاطفال من العنف النفسى والجسدي والجنسي.. ترافق اللقطات صوتها الطبيعي وعند النهاية يدخل صوت أطفال لقراءة العبارة المكتوبة بأداء جماعي ليؤكد مطالبة وحرص الأطفال بحقوقهم، إضافة لصوت طفل متلعثم يعلن فيه عن الجهة راعية الحملة حيث لا يخلو ذلك من الإشارة للتلميح لتعثر هذه الجهات راعية حقوق الطفولة أو للفت إنتباه المُشاهدين وبحاجتهم لدعم قضاياهم ومساندتهم.

ملخص لآراء المبحوثين في الفواصل الترويجية "لا للعنف تجاه الأطفال":

نقاط القوة: الموضوع- صوت الأطفال—الوضوح- أهداف الفواصل—ردود فعل عال للطفل- تجسيد العنف—استخدام الرسم والحركة— وضوح هدف الرسالة- المؤثر الصوتي— الفكرة الدرامية – التصوير..

نقاط الضعف: المؤثرات الصوتية— الأداء التمثيلي غير جيد— مقدمة الفواصل- الفاصلة الثانية بصرية الشكل لمضامين القصة— عدم الوضوح— المباشرة في عرض القصص— تطويل اللقطة لتوضيح حركة الانفعال- توصيل الرسالة من خلال الرسم دون تغيير الواقع الموجود— الإضاءة – الصوت— وظيفة ودلالة اللقطات— صوت الطفل— مكان التصوير— الإيقاع.

المبحث الثاني

القراءة التحليلة العامة وخلاصة النتائج:

محور المشكلة العلمية المطروحة هي في كيفية توظيف أدوات اللغة البصرية والسمعية توظيفاً فعالاً لخدمة الأفكار والمعاني والأهداف المختلفة من خلال المُنتَج التلفزيوني.. كما أن عمليات سرد الوقائع والأحداث من خلال سلسلة مشاهِد الفيلم أو البرنامج في جميع مراحل إنتاجه تقوم على أسس ترتبط بالإدراك الحسي والتصورات الذهنية وغيره من عمليات تعتبر كلها بمثابة جُهد فكري وفني من جانب الصانع القائم بالاتصال أو حتى من قِبل الجمهور مستقبل الرسالة لاحقاًذلك لأن (الاستقبال الفني يبدأُ من خلال لحظة وعلى نحو حدسي من الشكل إلى المحتوى ومن المحتوى إلى الشكل)[1].. ومن جهة أخرى يمكن النظر للتحليل بأنه يسمح لنا بالوصول لمعنى الفيلم وقيمته وأن يفتح مسالك الإدراك وأعماق جديدة من الفهم، وكلما زاد فهمنا زاد تذوقنا للفن..[2]كما لابد من الوضع في الحسبان، أن الأعمال الفنية لا تتفاوت فقط في درجة تمثيلها للموضوعات، أو الأشخاص، أو الأحداث فقد تكون من ناحية التصوير الحرفي لها، مشابهة ومجسدة تماماً، أو أكثر تجريدية ولا تماثل شيئاً في الطبيعة.

والجدير ذكره كذلك أن بعض الأعمال الفنية يهيمن عليها الموضوع أكثر من التعبير–كما الأعمال التسجيلية المباشرة– وهنا تكون أقرب إلى الواقع، ومن ثم ربما أقل فنية؛ بينما أعمال أخرى يكون حضور التعبير فيها أكثر بروزاً، حيث يتراجع الموضوع إلى الخلفية ومن ثم تكون هذه العمال أكثر فنية.. إن طريقة الجمع أو التركيب بين الموضوع والتعبير، أو الاعتماد

---

[1] كاجان، الفن والإستقبال الفني ، ترجمة: عدنان مدانات، بيروت، المكتبة الأدبية، ١٩٨٢م، ص١٠٧.

[2] جوزيف م.بوجز، مدخل إلى النقد السينمائي، ترجمة مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠م ص ١٢٨.

على أحدهما على حساب الآخر، هو ما يشكل الأسلوب الإبداعي المميز لفنان ما، وفي واقع الأمر هو نوع من التفضيل الجمالي يرتبط بالتذوق وتلك العلاقات التفاعلية المشتركة ومدخلات الإنتاج الفني المحددة.[1] كما أن جماليات الميديا التطبيقية أو ما يسمى بجماليات التلفزيونTelevision Aesthetics وهو فرع جديد من علوم الجمال، يدرس عمليات التشكيل للأفكار والتجسيد لها والتعبير عنها من خلال العناصر الأساسية للصورة التلفزيونية مثل: الضوء، اللون، الصوت، الزمن، الحركة والعمق.. ومن حيث تاثيراتها المباشرة أو غير المباشرة في المشاهدين..[2]

يأتى هذا الجزء من الدراسة في محاولة لقراءة تحليلية عامة للصوت والصورة ولمدى فاعليتهما وفقاً لاستخدامهما وتوظيفهما في المواد أشكال المواد المنتجة في مجتمع البحث أوالمرفقة مع البحث"الفيلم الوثائقي الرحيل، الكارتون حكاوى الناقة والزرزور، والفواصل الترويجية لقضية لا للعنف تجاه الأطفال ". وفي هذا المقام النقدي التحليلي سيجرى الكشف على بعض مستويات القيم الجمالية والوظيفية في الشكل والمضمون والتعرض لبعض الضعف حيث لا يخلو الجهد البشري من النقصان..

أولاً_قراءة عامة لمستويات الصوت والصورة:

هدف وضع هذه الاسئلة[3] هو معرفة آراء عينة المبحوثين ذو الصلة بالفنون السمعي بصرية حول محاور محددة في شكل عبارات صيغت للتعرف على واقع الممارسة في مجال صناعة الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني المحلي، ومتضمناً كذلك كيفية توفر متطلبات لمنتجات

---

[1]شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م، ص ٥٩.

[2]المرجع الاسبق نفسه، ص ٦٠.

[3]مرفق احدى استمارات الدراسة مع الملاحق.

مثل مخرجات الصوت/ الصورة شكلاً ومحتوى، وكيفية تنفيذها أو توظيفها أو أثرها في تحقيق المعنى والهدف للمُنتَج التلفزيوني.. شملت العينة المبحوثة صنفين أحدهما هم القائمون بالاتصال وصنّاع الصوت والصورة للمواد التلفزيونية في القنوات مجتمع البحث، وذلك للتعرف على آرائهم بشكل عام ووفقاً لمشاهداتهم العامة للأفلام الوثائقية والرسوم المتحركة والفواصل الترويجية، مع تعرضهم وجميع المبحوثين للنماذج المصاحبة.. وأما الصنف الآخر من المبحوثين هم المشاهدون متلقو الرسالة بشكل عام، وذلك لتقويم الصوت والصورة للمواد المصاحبة حيث شملت العينة المبحوثة كل من: الخبراء الاكاديمين ذوى التجارب، والمشاهدين المكفوفين، والمشاهدين ذوى الصلة بالفنون السمعي بصرية.

عرضلأهم النتائج في مستويات الصوت والصورة:

١.تحقق الأهداف وإنجاح إيصال الرسالة عبر عنصري الصوت والصورة Audio & Videoمعاً؛ كما أن في صياغة النص من حيث عرض المعلومة والحبكة القصصية هناك تناسب وتوافق بين المسموع والمرئي للفيلم الوثائقي. بينما لا يوجد رأى حاسم لصالح الرسوم المتحركة والفواصل الترويجية.

٢. يزيد التعدد في زوايا الالتقاط للصورCamera angleمن حالة التركيز والتتابع للمُنتَج.. هذا بالنسبة للرسوم المتحركة بينما غير ذلك في الفيلم الوثائقي والفواصل الترويجية.. ومن ناحية أخرى المؤثرات البصرية كالانتقالات من لقطة لأخرى، وتثبيت الصورStill frame، والكتابة على الشاشةCaptions، وظفت لإحداث التأثير المناسب في الفواصل الترويجية بينما غير ذلك في الفيلم الوثائقي والرسوم المتحركة.

٣.إبراز وتوزيع الأهداف المصورة داخل الشاشة وتكوينها حقق رغبة المتلقي فيما يشاهده؛ ومما زاد التركيز على المحتوى زيادة حركات الكاميرا قرباًوبعداً..ورأسياً وأفقياً للهدف

المصور المحدد.هذا بالنسبة للفيلم الوثائقي بينما لا يوجد رأى حاسم لصالح الرسوم المتحركة والفواصل الترويجية.

٤. زمن بقاء الصوت والصورة Audio & Videoفي اللقطة الواحدة على الشاشة أختير بأسلوب منتظم ومتواتر، وهناك تناسب في الزمن الكلي وطول الفقرات مع موضوعات المواد وتسلسلها.. وترابط وانسجام بين اللقطات والمَشَاهد المختلفة مما عملت لتقوية المُنتَج.

٥.الرؤية الفكرية للمُنتَج التلفزيوني هي ما تؤثر وتجذب انتباه المتلقي..وتظل الصورة والصوت Audio & Videoومعانيهما راسخة في ذهن المتلقي وتشغل تفكيره، ذلك كذلك حينما تكون على درجة عالية من الإبداع الفني والفكري للمادة..ويستطيع صانعوه إحداث تغيير نسبي في ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية وتحدث ردود أفعال وانفعالات إيجابية عند المتلقي.

ثانياً_ تحليل أهم النتائج:

يرتبط عمل الإنتاج والإخراج التلفزيوني وبقية الفنون السمعي بصرية بسلامة حاستى السمع والبصر فهما حجر الأساس في الإتصال والتواصل مع فريق العمل من جهة وتنفيذ وتقويم المنتج ذاته من جهة أخرى، ولكن يتفوق المخرج أكثر حينما يستطيع تبادل عمليات الإحلال والإبدال لهذه الخواص عبر مختلف الحواس في المنتج السمعي بصري..بل وليشمل كما في أفلام الخيال لما هو خارج المدى المباشر لسمع الفرد وبصره.. وعليه تصبح كل الاختيارات مفتوحة ولكن يمكن الإشارة في قراءات سريعة لبعض النتائج.

-جاءت إجابات أفراد العينة لصالح الموافقين بشدة على أنه يستطيع صانعو المنتج التلفزيوني احداث تغيراً في ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية؛ هذا في الفواصل الترويجية بينما غير ذلك في

الفيلم الوثائقي والرسوم المتحركة.وتعتبر هذه إجابة جزئية ولكن يقوي هذه الجزئية العديد ممن يؤمنوا بقوة الوسيلة في التغيير.. كما في القول(التغيير الثقافي الاجتماعي يتم عن طريق وسائط مختلفة عبر التعرض التراكمي للقيم والمعتقدات والسلوك في الرسالة الاتصالية، وكمثال الدراما الورادة من مصر أحدثت العديد من الشواهد على المجتمع السوداني، مثل ظواهر التنزه والخروج إلى المنتزهات المفتوحة والعامة أو كتبادل التحايا عبر التقبيل وسط الفتيات وعلاقة المرأة بالرجل حيث أصبحت أكثر إنفتاحاً مما كان عليه قبل عقدين من الزمان..)[1]

ـ فيما أظهرت نتائج دراسة الحالة لعينة البرامج ذاتها من قِبَل مبحوثين(المكفوفين)[2]، آرائهم لقراءات الصوت وفقاً للتعرض وللاستماع للمواد المصاحبة للبحث، حيث تفيد كما يلي:أنه لا يوجد رأي حاسم حول عبارات هذا المحور وبالتالي لا يمكن أن نقول أو نبني عليها قاعدة أو أساساً يمكن به قراءة الواقع العملي مما يعني ذلك أن هنالك سوء فهم للموضوع أو أن هنالك تحيز أو لأسباب أخري.يعتقد الباحث ربما تكون صناعة المواد أو عرضها أو طريقة ملء الاستمارة من ضمن الأسباب التي جعلت النتيجة هكذا.

إلا أن الباحث خلص من هذه الشريحة بملاحظات قيمة في مستويات المحتوى الصوتي ومعالجته للبرامج التلفزيونية المختلفة وبأن هناك قلة اهتمام بهذه الشريحة وقدراتها في الاتصال والتواصل في صياغات المادة المعروضة، دون مراعاة كيفية تخيلات الصورة وفقاً للأداء الصوتى ومحتواه.. وأن أسلوب وأداء المتحدث وكلماته أيضاً هي ماتعكس وتحدد لهم

[1] خالد محمد عبدالقادر،دكتوراه في الإعلام، صحفي ومنتج تلفزيوني، أمدرمان،مقابلة، تاريخ٢٦/٧/٢٠١١م.

[2] تم الاستعانة باتحاد عام المكفوفين السودانيين بالخرطوم بحري لاختيار من عضويتهم مشاركين الأكثر اهتماما بالتلفزيون.

جمال شكل الشخص أو عدم ذلك.. وقد جأءت ملاحظاتهم تنصب في التقصير وعدم الاهتمام بالأداء والمحتوى الصوتي للمُنتَج السمعي بصري.

من جانب آخر قد يظن ويعتقد البعض أنه لابد من التقليل لعنصر الشرح الصوتي أوالتعليق مقابل إثراء الصورة البصرية كما في حالة الوثائقيات، بينما يفند أسباب ضعف الصوت في المُنتَج المحلي ويؤكد أهميته الأكاديمي السينمائي "وجدى كامل" بقوله:(مستقبل الفيلم الوثائقي ستكون فيه المعالجة الصوتية أكثر اعتمادا على عنصر المؤثر الطبيعي من التعليق.. بينما نجد من مشكلات إنتاج الفيلم الوثائقي في السودان هي عدم التركيز على المؤثرات الطبيعية باعتبارها غير ذات أهمية، كذلك استخدام الموسيقى غير المؤلفة والمتخصصة للإنتاج الوثائقي مما يقلل من مفهوم الأصالة والابتكار في المُنتَج رغم وجود بعض المحاولات في ذلك.. كما ليس هناك أي إجراءات تحقق من قِبل السوق المحلي كالتلفزيون القومي وقناة الشروق بخصوص الملكية الفكرية للموسيقى).[1]

_ تبين الدراسة أن (٧٠.٠٪) من مبحوثي العينة الكلية: يعتقدون أن تحقيق الصورة لوظيفتها وهدفها يفرض علينا استخدماً لصور واقعية ولو أنها غير جيدة الضبط؛ وبنسبة (١٣.٣٪) لا يعتقدون ذلك. ويتفق ويدعم هذه النتيجة العالية أخرون حيث يشير البعض للحفاظ على أفضل مستويات جودة الصورة ما أمكن. وحتى لو أضطر عبر تدخلات فنية عقب التصوير للمعالجة والتصحيح (الجودة هي المقياس في الأفلام وهي تعنى جودة الصورة من حيث بناء كافة العناصر البصرية الصورية فيها، ولكن في بعض الأحيان كما في الأفلام التاريخية التي تتناول عصوراً لم تكن فيها مواد مصورة كافية وبقدرات جيدة، حينها

---

[1]وجدى كامل صالح، الخرطوم،دكتوراه في السينما، ومنتج سينمائي وتلفزيوني ومحاضر في جامعة الخرطوم، كلية الاداب قسم الإعلام، مباني الجامعة،مقابلة، تاريخ ٢٠١١/٧/٢٤م.

نلجأ إلى المقاربات مثل الرسوم الإيضاحية والصور الفتوغراقية. أما إذا كنا نعالج موضوعاً معاصراً وتوفرت مادة غير جيدة ولا مجال لأخذها، في هذه الحالة علينا أن نخضعها للتحسين أثناء المونتاج مثل الحركة البطيئة أو تصحيح الألوان أو التثبيت..لأن عرض صور مهتزة يخلق انطباعاً غير مهني لدى المشاهدين)..[1] وقد يتفق أو يختلف البعض هنا أو هناك حسب فلسفتهم ورؤياهم التفسيرية للمرافق البصري للنص،خصوصاً في مستويات تقديم الأخبار ولحد ما في الوثائقيات.. ويفيد بذلك رئيس قسم البرنامج لقناة الشروق بقوله(لابد من توافق الصورة المناسبة مع النص، ومهما توافرت الصورة التي تعبر عن الحدث ومحققة الهدف في حالة الخبر؛ بل وبأي شكل كانت أو كيفية تغطية الحدث التي تم بها التقاطها يمكن استخدامها حتى لو كانت قليلة الجودة، بينما الأفضل التنويه والاعتذار بأنها صور ترد من خارج فريق العمل إن كانت كذلك، ولكن في حالة صناعة الخبر لابد من أن تكون الصورة بشكل منهجي ومتقن وليس هناك مبرر لعدم ضبط الجودة..)[2]

_أن توظيف الإضاءة الطبيعية والصناعية وتوزيعها يؤدي لتكوين صورة مؤثرة جمالياً وفنياً..كماأن الاستخدام التلقائي للألوان والظلال والإكسسورات يؤدي لدلالات ومفاهيم متباينة ترتقى بالمُنتَج.. ينطبق هذا على كل المواد كالوثائقيات والرسوم المتحركة والفواصل الترويجية حسب رأى المبحوثين. كذلك يمكن تقوية هذه الجزئية ودعمها بالإشارة لتجارب "قناة الشروق" ومصممى القرافيك من غير السودانيين..(الألوان والأفكار التي نستخدمها لابد من أن تتناسب مع البيئة السودانية وسياسات القناة وأهم ما نركز عليه هو في توصيل

---

[1] وجدى كامل، المقابلة السابقة.

[2] أسامة أحمد المصطفى، دكتوراه في علوم الإتصال، ورئيس قسم البرنـامج، دبـي، قنـاة الـشروق، اسـتديوهات دبي،مقابلة،تاريخ ٢٠١١/٠٩/١٩م

الفكرة للجمهور والمشاهد السوداني، ويمكن استخدام رسوم تعبيرية خلاف الصور الواقعية مثل بيوت السكن في الجنوب أو النباتات في شمال السودان بخلاف ماهو موجود.. وأحياناً كثيرة أستوحى الألوان من الثوب السوداني، كمثال تم تصميم القرافيك لبرنامج "أوتار الحنين" ذات اللون البنفسج أو الزهري من خلال مما أستوحيته من ثوب إحدى المذيعات السودانيات، حيث كان هناك توافق مابين البرنامج الاجتماعي ذى الحنين وطابع الألوان للقرافيك المستخدم في البرنامج.[1])

_ إن أسلوب المعالجة وشكل التقديم المبتكر للمنتج النلفزيوني هو ما يؤدي لجذب المتلقي.لأن المُشاهِد يتفاعل مع المُنتج التلفزيوني حينما يحس أن صانعه يحقق أهداف ما للمجتمع.ينطبق هذا على كل المواد كالوثائقيات والرسوم المتحركة والفواصل الترويجية، حسب رأى المبحوثين.كما يقوي هذه النتيجة آراء عديدة من أشكال البرامج التلفزيونية الأخرى كالأخبار(..هناك تطوراً في الأخبار على مستوى الشكل والصورة وقد نرى في الإعلام التقليدي صوراً غير التي نراها في السابق.. ولربما يكون هناك أكثر من مراسل في موقع واحد، ولكن يبقى المحك في كيفية كتابة التقرير وتناول زوايا الخبر واختيار المفردات والجمل ذات الدلالات المختلفة التي تخدم أجندة قناة أو سياسة تحرير بعينها وهكذا.. ولكن سيبقى الإعلام – القديم أو الجديد – له أجندة يراعيها ويلعب عليها دائماً..)[2]

_ أن ما وراء الرؤية الفكرية للمنتج التلفزيوني هو ما يجذب انتباه المتلقي؛كما يبرز المنتج التلفزيوني بشكله ومضمونه المستويات الثقافية عند صانعيه.بل يستطيع صانعو المنتج التلفزيوني إحداث تغييراً في ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية. ينطبق هذا على كل المواد

---

[1] مصطفى مزاوي، مصمم قرافيك، دبي، قناة الشروق، استديوهات القناة،مقابلة،تاريخ ٢٠١١/٩/٢٠م.

[2] خالد محمد عبدالقادر، مقابلة سابقة.

كالوثائقيات والرسوم المتحركة والفواصل الترويجية حسب رأى المبحوثين.كما يؤكد ذلك أيضاً (المُشاهد له الحس النقدي غير الواعي ويعرف مما يميزه لينجذب بعمق نحو الجميل وتذوقه، وهو اللاواعي واللاكيف.. الحرية هي انسجام الشخص مع نفسه ومشكلة الحرية عدم انسجامها مع الآخر، الذي يحاول أن يسلب شيء منها.. في اعتقادي على صانع الفيلم أن لا يتنازل عن معتقداته وحرياته أبداً، وقراره أن يعمل مع جهة إنتاجية هو قرار بإيمانه بسياسة ومضمون الجهة المنتجة.. والفن يأخذ الأشياء على أصلها فالأشتراكي الميول لايستطيع خدمة الرأسمالي المخرج أو العكس. فالتوافق هو الأساس).[1]

- وفي محاولة ايجاد مقارنة (شكلاً ومضموناً)في مستويات الصوت والصورة في القنوات السودانية الثلاث؛[2] جاءت الإجابات لمبحوثين العينة الكليةكالآتي:

إن (١٤) فرداً اختاروا الصورة في التلفزيوني القومي وسط و (١٣) فرداً اختاروا كذلك الصوت في التلفزيون القومي أيضاً وسط ، في حين أن (٢١) فرداً يرون أن الصورة جيدة في قناة النيل الأزرق وبينما (١٥) فرداً يرون الصوت جيد في قناة النيل الأزرق، وتبين النتائج أيضاً أن (١٦) فرداً يرون الصورة جيدة في قناة الشروق الفضائية و(٢١) فرداً يرون بأن الصوت في قناة الشروق الفضائية جيد.

بمقارنة ردود المبحوثين على أداء القنوات الثلاث وفي القراءة العامة نجد أن الصوت والصورة في قناة النيل الأزرق وقناة الشروق الفضائية – رغم الفارق بينمها- لكنهما أفضل من الصورة والصوت في التلفزيون القومي.. وذلك من حيث الشكل والمحتوى العام للبرامج والأفلام التي تبثها هذه القنوات.

---

[1] إياد خيري إبراهيم، قناة الشروق، مقابلة سابقة.

[2] انظر مع الملاحق، جدول يبين نتائج ردود المبحوثين على القراءة العامة للصوت والصورة في القنوات الثلاث.

المبحث الثالث

مقترحات لفاعلية المُنتج السمعي بصري:

أهم ما ورد من قبل المبوحثين من اقتراحات ضمن استمارة البحث جاء كما يلي:

١- الاهتمام بالتخطيط العلمي للمُنتج السمعي بصري، وضرورة وجود أفكار جديدة للترويج، واستخدام أساليب ذكية في عرض الفكرة وترتيب السيناريو مع الحبكة الدرامية والتسلسل الدرامي والاهتمام بالإيقاع العام والسريع للعرض.

٢- توظيف دلالات الأشياء حتى يستطيع المخرج أن يتعمق في ماوراء التكوين، وضبط الكاميرا عند التصوير واختيار أماكن أكثر جمالاً وتنسيقاً مع تكثيف كمي للصور التي لاتحتاج لتعليق، والتجويد بتوظيف عنصر الإضاءة..

٣- الاهتمام بتصميم القرافيك، واستخدام الرسوم المتحركة للتصميم ثنائي الأبعادD٢ فهو أكثر جاذبية..

٤- الإهتمام بجودة الصوت، واختيار الأصوات الجيدة والمناسبة، التي تخلو من أي عيوب لسانية، واستبعاد توظيف أصوات الأطفال غير المدربة حتى يكون أكثر جدية، كذلك الاقتصاد في استخدام التعليق الصوتي، والتوظيف السليم للموسيقى والمؤثرات الصوتية.

٥- الاهتمام أكثر بنقاء ووضوح الصوت معوضع المؤثرات السمعية المناسبة، ولابد من استخدام تقنيات صوتية حديثة كالاستريو والصوت الحولي مع التدريب لكوادر متخصصة في هندسة وتقنية الصوت.

٦- لأن المكفوف رؤيته وقراءته للأشياء والأشخاص تتم بالصوت عبر الأُذن لذا من الافضل أن لا يكون النص مرهقاً للمَسامِع، وذلك من حيث أسلوب الأداء والتنفيذ.. وأن لا تطغى الخلفيات الموسيقية على النص الصوتي والتعليق، وتنقية الضوضاء في حالة النقل من مكان عام، والابتعاد بقدر الإمكان عن الأحاديث المطولة، وتجنب عبارات مثل: انظر وشاهد واقرأ على الشاشة (في حالة بيانات أرقام التلفون أو أوقات البرامج أو عناووين وغيره..)

٧- وضع اعتبار لمقدرات المتلقين من الصم والمكفوفين جزئياً أو كلياً، عند صناعة الصوت والصورة ومؤثراتهما خاصة في برامج التوعية والتثقيف والترفيه.

٨- الاهتمام بمعيار عالي الجودة والتقنية في ضبط الكاميرات وخاصة في حالات التسجيل أو النقل بأكثر من كاميرا، لتقديم صور نقية وواضحة الألوان والمعالم ودون فوارق بينهما، ومراعاة المبصرين جزئياً في ذلك.

٩- توفير المعدات اللازمة والمواكبة للتطورفي مجال الإنتاج التلفزيوني، والاهتمام بالتدريب المستمر بمستوياته المختلفة للكوادر البشرية.

خلاصة الدراسة:

من واقع القراءة العامة وتحليل النتائج التفصيلية من قِبل المبحوثين وعلى العينة البرامجية التجريبية إضافة بما جاء في الدراسة النظرية خلُصَت الدراسة إلى:

١. هناك تطور في الجانب النظري والتطبيقي لمستويات صناعة الصوت والصورة Audio & Video في الفنون السمع بصرية - السينما، التلفزيون، الوسائط المتعددة والفيديو- وقد شمل هذا المنحى المواكبة النوعية والكمية لمخرجات هذه الوسائط منذ تاريخ الصناعات السينمائية في الصورة والصوت، ومحاولاتها الأولى في التسجيل والتوليف للثابت والمتحرك، ومروراً باختراعات المؤثرات والخدع البصرية المختلفة.. ثم تقنيات الرقمنة في مجالات التسجيل والإدخال والأرشفة والاسترجاع وما أحدثته ثورة الإتصالات والمعلوماتية من نُقلة في مجالات جديدة وإضافية لفعاليّة التقنية في التأثير والتأثر مع تبادل لعب الأدوار بين القائم بالاتصال والمتلقى للرسالة على المستوى المسموع المرئي.

٢. استخدام المؤثرات الصوتية والأداء الصوتي والتعليق يقود لتحقيق الأهداف الكلية للمنتج المعنى؛ وتعمل الانتقالات من مشهد لآخر وزمن بقاء الصوت والصورة Audio & Video على الشاشة في تكوين -صورة- الايقاع العام للمنتج، ومن الضروري أن يتناسب الزمن الكلي وطول الفقرات مع موضوعات المواد المطروحة وتسلسلها كما في حالة الفيلم الوثائقي والفواصل الترويجية.

٣. توظيف الإضاءة "الطبيعية والصناعية" وتوزيعها يؤدي لتكوين صورة مؤثرة جمالياً وفنياً على المستوى المرئي، إن إبراز وتوزيع الأهداف المصورة داخل الإطار frame design ضمن مساحة الشاشة وتكوينها هو ما يثري المعاني الوظيفية والجمالية للمُنتَج،

كما أن الضبط التقني والوظيفي للكاميرا التلفزيونية وأجزائها هو ما يزيد من قيمة التشويق والجاذبية للمشهد.

٤. تتحقق الأهداف الوظيفية وينجح إيصال الرسالة عبر عنصري الصوت والصورة Audio & Video معاً للمنتج التلفزيوني فيما تتضمنه من مختلف الدلالات الفنية التي تندرج خلف الرموز المسموعة والمرئية..كما أن صياغة النص للمنتج التلفزيوني من حيث عرض المعلومة والحبكة القصصيةلابد أن يتناسب ويتوافق نسبياً بين عنصري الصوت والصورةAudio & Video.

٥. تركيز الجُهد وتكثيف العملية الإبداعية لتقديم محتوى وشكل أفضل للمُنتَج المحدد يكون بطرق مختلفة؛ مثلما يكون بالمؤثرات البصرية كالانتقالات من لقطة لأخرى وكيفيتها، أو في حالات تثبيت الصورStillframe وتغيير سرعتهاSpeed effects، أو بتوظيف الكتابة على الشاشة...وغير ذلك لإحداث التاثير المناسب عبر مرحلة التوليف والإنتاج المتقدم.

٦. في مرحلة إنتاج الصورة لابد من الاهتمام ومراعاة لغة الصورة، مثل وجود أو زيادة حركات الكاميرا قرباً وبعداً، ورأسياً وأُفقياً للهدف المصور وحجمه، لاسيما تعدد زوايا الالتقاط...إلخ؛ وهو ما يُمكِن توظيفه وتركيبه ليحدِث تنسيقه ترابطاً وانسجاماً يدفعُ بتتابع المحتوى ويحققُ رغبة المتلقى فيما يريد مشاهدته ويفعل إيصال الرسالة المرجوة.

٧. مراعاة الاستخدام التلقائي للألوان والظلال والإكسسورات الذي يؤدي لدلالات ومفاهيم متباينة؛ بينما الدلالات والإشارات والرموز المستخدمة في عنصري الصوت والصورةAudio & Video للمُنتَج التلفزيوني تضمن فاعلية أكثر للمتلقي بل وتحقق الجذب في توصيل المعانى المطلوبة..

٨. تظل الصورة والصوت ومعانيهما في ذهن المتلقي وتشغل تفكيرهبعدالتعرض لهما، ذلك حينما تكون كليهما على درجة عالية من الإبداع الفني والفكري للمادة، كما أن الرؤية الذاتية عند صانعي المنتج التلفزيوني–خاصة الفيلم الوثائقي-عندما تكون حرة ولا وجود لأي تأثيرات خارجية عليها ، تكفل المزيد من الفاعلية في توصيل الرسالة والتأثير على المتلقى.

٩. حتى يرتقى الخطاب في الفنون السمعي بصرية، لابد أن تخاطب محتويات الصوت والصورةAudio & Video، ولغتهما المسموعة والمرئية، مستويات المعرفة عند الجمهور العالمي مثله مثلالمحلي.

١٠. الرؤية الفكرية للمُنتَج التلفزيوني، هي ما يجذب إنتباه المتلقى، ومن ثم يحدِث المُنتج التلفزيوني ردود أفعال وإنفعالات عند المتلقي حينما تكون فكرته أصيلة ومبتكرة.. كما أن أسلوب المعالجة وشكل التقديم الجديد للمنتج النلفزيوني يؤدي لجذب المتلقي.

١١. تتضح جودة وكفاءة المُنتَج التلفزيوني شكلاً ومضموناً حينما يكون وفقاً للمؤشرات التالية: ينعكس على ثقافة وفكر وقيم المجتمع..ويحقق صانعه أهداف المجتمع..ويبرز أويظهر بشكله ومضمونه المستويات الثقافية عند صانعيه.. ويستطيع صانعو المنتج التلفزيوني إحداث تغيراً في ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية.

التوصيات:

في ختام الدراسة تجئ مجموعة من التوصيات وهي تهدف إلى تدعيم روح البحث العلمي _محلياً_ في مجال الفنون السمعي بصرية بصفة عامة؛ ولإثراء عمليات الإعداد والإنتاج في هذا المجال بالمفاهيم والآراء المتطورة كماً وكيفاً:

١. الاهتمام بتكامل فعالية الصوت والصورة وتوظيفهما الأمثل نوعياً وكمياً في الفنون السمعي بصرية لتحقيق الإقناع والتفسير والشرح وتقديم المعلومة، مع التسليم بأهمية مايقال عن الصورة كأساس للتلفزيون والسينما.

٢. الاهتمام بمستويات صناعة الصوت والصورة ووضع المعايير اللازمة في القنوات التلفزيونية لتتضمن كفالة حقوق واحتياجات وخدمة شرائح أقلية في المجتمع كفاقدى السمع والبصر من الصم والمكفوفين، ومن جهة أخرى لتدفع القائمين بالاتصال لمزيد من التجويد والإتقان والتوظيف لصالح الجميع.

٣. تطوير تجربة القبول والانتساب للطلاب الصم في كلية الفنون بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا مع وضع الضمانات اللازمة لتشمل بقية شرائح فاقدي السمع والبصر جزئياً أو كلياً وتعميمها في كليات أخرى كعلوم الإتصال والإعلام والموسيقى والدراما، مما تدفع إلى الاهتمام وممارسة الخطاب الاتصالي المتكامل السمعي البصري.

٤. تعميم تجربة "قناة الشروق" – في فترة البحث- باستخدام كوادر غير محلية –سودانية- في مجال إنتاج الصوت والصورة كالإخراج وتصميم القرافيك أوفي التقديم والحوار، وذلك على بقية القنوات التلفزيونية السودانية، مما تحقق مزيداً من الانتشار والتوسع وسط مجتمعات ودول أخرى، ولخلق مزيداً من روح التنافس التحدى بين أوساط الكادر المحلي.

٥. تشجيع المؤسسات الأكاديمية ذات الصلة بالفنون السمعي بصرية والقنوات التلفزيونية وشركات الإنتاج المحلية لابتعاث منسوبيها على إختلاف مستوياتهم بالمشاركة والحضور في فعاليات المهرجانات الدولية والإقليمية والمحلية في مجال المرئيات والمسموعات، مما يخلق فرصاً للإحتكاك مع الآخر وتبادل الخبرات وإقناع أصحاب صناديق التمويل لدعم الإنتاج بمستوياته العالمية.

٦. كسر أبواب الإحتكار وخلق فرص جديدة في أسواق الإنتاج والبث للفنون السمعي بصرية وفتح مزيدا من النوافذ لولوج القادمين الجدد من خريجيين وطلاب كليات الفنون السمعي بصرية وغيرها وتمكينهم من الإنتاج والبث عبر الخارطة البرامجية للقنوات المختلفة والمواقع الإلكترونية وضمن مهرجانات وبرامج متخصصة.

مقترحات لمشكلات علمية جديدة:

فيما يلي يقترح الباحث بعض المقترحات أو المؤشرات أو رؤس لمواضيع أو اتجاهات في ما يمكن عمله، في مجال بحوث علوم الإتصال للدراسات العليا:

١. دراسات تحليلية ونقدية ومقارنة لمستويات الصوت والصورة لأفلام عالمية ومحلية في مجال الدراما والبرامج الوثائقية والرسوم المتحركة وغيرها من الأشكال البرامجية.

٢. دراسات تطبيقية ومقارنة في الرؤية الإخراجية بين التصور الذهنى القبلى والبعدى للعملية الإنتاجية في الفنون السمعي بصرية.

٣. إعداد وإنتاج بشكل فردي أو جماعي لمشاريع بحثية لبرامج الماجستير في علوم الاتصال الآتية: نماذج مكتملة ونوعية للرسوم المتحركة -ببرامج تحريك مختلفة- يحمل طابع الثقافة المحلية بمستويات عالمية لتخصص الوسائط المتعددة والقرافيك..نماذج لأفلام وثائقية وروائية نوعية لتخصصات التصوير والسينما والإذاعة والتلفزيون.

٤. كيفية الحفاظ على محتويات أو مضامين سمعية بصرية أصيلة وبأشكال وأساليب لمستويات المنافسة عالمياً؛ في ظل إتساع مساحة التكنولوجيا الاتصالية المعلوماتية لاسيما مواكبتها.

٥. كيفية التأثير والتأثر وتوحيد وتقارب المشاعر والمواقف والتواصل عبر الفنون السمعي بصرية لتقوية الرباط الإنساني والمجتمعي بالرغم من الأبعاد الجغرافية والاختلافات الإثنية أو العرقية أو الحدود السياسية في مجتمع الدولة الواحد والشعوب الأخرى.

٦. كيفية تغذية وضخ محتوى سمعي بصري لقنوات البث وشبكات النشر والتوزيع والإنتاج بمستويات نوعية وكمية تضمن القيم والمعاني المشتركة للإنسانية وفلسفة الحق والخير والجمال دون التخلي عن الطابع المحلى.

المراجع والمصادر

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الكتب باللغة العربية والمترجمة

١. البرت فولتون، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عزالدين، فؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بدون تاريخ نشر.

٢. أشرف الصباغ، الثقافية العلمية العربية..كتاب العربي، الكويت، ٨٢،اكتوبر٢٠١٠م.

٣. أناتولي ايفروس،المهنة مخرج،ترجمة: ضيف الله مراد، دمشق،وزارة الثقافة،٢٠٠٩م.

٤. الصادق رابح، الإعلام والتكنولوجيا الحديثة، العين، دار الكتاب الجامعي،٢٠٠٤م.

٥. الأرقم الجيلاني، كيف تصنع برامج التلفزيون،الخرطوم،٢٠٠٩م.

٦. السيد أحمد المصطفى، البحث الإعلامي مفهومه وإجراءته ومناهجه، بنغازي،منشورات جامعة قار يونس، ١٩٩٤م.

٧. جان ميتري، المدخل إلى علم الجمال وعلم نفس السينما، ترجمة:عبد الله عويش،دمشق،وزارة الثقافة،٢٠٠٩م.

٨. جوزيف وهاري فيلد مان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٦م.

٩. جوزيف م.بوجز، ترجمة: مصطفي محرم، مدخل إلى النقد السينمائي- التحليل السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،٢٠٠٠م.

١٠. جون هوارد لوسون، السينما العملية الإبداعية، ترجمة: علي ضياء،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط/ ١ ،٢٠٠١م.

١١. جوناثان،جيرمي،المرجع الشامل في التلفزيون،ترجمة عبد الحكم أحمد،القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

١٢. حازم غراب، الصحافة التلفزيونية من الخبرة اليابانية إلى نموذج الجزيرة،دار النشر للجامعات،٢٠٠٩م.

١٣. خالد عبدالله أحمد، البحث العلمي في الاتصال الجماهيري، الخرطوم، شركة المطابع السودانية للعملة المحدودة، ٢٠١٢م.

١٤. حسن الترابي،التفسير التوحيدي، الجزء الثانى، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون،٢٠١١م.

١٥. محي الدين ابن العربي، الحب والمحبة الإلهية، جمع محمود الغراب، مطبعة العربي، دمشق، ط ١٩٩٢م.

١٦. حسن الترابي، التفسير التوحيدي، الخرطوم، هئية الاعمال الفكرية، ط/ ١ ، ١٩٩٨م.

١٧. دانييل أريخون، قواعد اللغة السينمائية، ترجمة: احمد الحضري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧م.

١٨. دزيغا فيرتوف، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ترجمة: عدنان مدانات،بيروت، منشورات مجلة الهدف، ط/ ١، ١٩٧٥م.

١٩. دينيس دينيتو، مدخل إلى النقد السينمائي – أنماط من النقد السينمائي، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م.

٢٠. رمضان بسطاويسي،جماليات الفنون،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م.

٢١. روحي البعلبكي، المورد قاموس عربي-انجليزي، دار العلم للملايين، ط/ ١٨ ، ٢٠٠٤م.

٢٢. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن عند آلان – التعبير بالألوان،كتاب العربي، رقم ٣٩،يناير ٢٠٠٠م.

٢٣. سمير محمد حسين،دراسات في مناهج البحث العلمي ببحوث الإعلام، القاهرة، عالم الكتاب،١٩٩٥م.

٢٤. سيد علي، تكنيك الخدع السينمائية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

٢٥. سيد فيلد، ورشة كتابة السيناريو، ترجمة نمير حميد،دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٧م.

٢٦. سيرجي ايزنشتين،مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة: أنور المشرى، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، بدون تاريخ نشر.

٢٧. عبد الرحمن عزي، دراسات في نظرية الاتصال، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٣م.

٢٨. عبدالرحمن العيسوي، مناهج البحث العلمي، بيروت، دار الراتب الجامعية، ١٩٩٧م.

٢٩. عبدالباسط سلمان،الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية، القاهرة، الدار الثقافية للنشر ٢٠٠٦م.

٣٠. عبد الفتاح الديدى ، فلسفة الجمال، القاهرة، الهيئة العام المصرية للكتاب، ١٩٨٥م.

٣١. علاء الدين عبد العزيز السيد،الفيلم بين اللغة والنص: مقارنة منهجية في إنتاج المعني والدلالة السينمائية، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،٢٠٠٨م.

٣٢. برنارد ف ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير،منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ترجمة الطبعة السادسة٢٠١٠م.

٣٣. عدنان مدانات، عدسات الخيال ، دمشق، المؤسسة العامة للسينما،٢٠٠٧م.

٣٤. عواطف عبد الرحمن،النظرية النقدية في بحوث الاتصال،القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م.

٣٥. فاضل الأسود،السرد السينمائى،القاهرة، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

٣٦. فورسايت هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة: صلاح التهامي،القاهرة الدارالمصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥م.

٣٧. فورسيث هاردى، السينما عند جريرسون، ترجمة: صلاح التهامى، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة،١٩٦٥م.

٣٨. فيليب سيب، كيف يعيد الإعلام العالمي الجديد تشكيل السياسة الدولية- تأثير"الجزيرة" ، ترجمة: عزالدين عبد المولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، مركز الجزيرة للدراسات، ٢٠١١م.

٣٩. قاموس اكسفورد الحديث، إنجليزي_إنجليزي_ عربي، جامعة اكسفورد، ط.١٢، ٢٠٠٤م.

٤٠. كيفن جاكسون، السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، دمشق، وزارة الثقافة،٢٠٠٨م.

٤١. كارل رايس، فن المونتاج السينمائي، ترجمة: احمد الجعفري، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط/ ١٢، ١٩٦٤م.

٤٢. كاجان، الفن والإستقبال الفني، ترجمة: عدنان مدانات، بيروت، المكتبة الأدبية، ط/ ١،١٩٨٢م.

٤٣. لويس جاكوب،الوسيط السينمائي، ترجمة: أبية حمزاوي، دمشق، المؤسسة العامةللسينما، ٢٠٠٦م.

٤٤. ليوناردو دافينشي، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوى، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٥م.

٤٥. محمد عبدالحميد، تحليل المحتوى في بحوث الإعلام،القاهرة، عالم الكتب ، ٢٠١٠م.

٤٦. منى سعيد الحديدي، د.سلوى إمام،أسس الفيلم التسجيلي، القاهرة، دار الفكر العربي، ٢٠٠٢م.

٤٧. مناهل أبو الحسن، الرسوم المتحركة في التلفزيون وعلاقتها بالجوانب المعرفية للطفل،مصر، دار النشر للجامعات، ١٩٩٨م.

٤٨. مايكل ميكالكو، كيف تصبح مفكراً مبدعاً، ترجمة:علا أحمد، القاهرة، الدار الدولية للاستثمار، ٢٠٠٤م.

٤٩. منى الصبان، فن المونتاج في الدراما التلفزيونية وعالم الفيلم الإلكتروني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م.

٥٠. محمد مجذوب محمد، الإسلام والفنون مدخل تمهيدي،الخرطوم، إصدارات هيئة الأعمال الفكرية، ٢٠٠٤م.

٥١. محمد عبدالحميد، الاتصال في مجال الابداع الفنى الجماهيرى، القاهرة، مكتبة مصر،١٩٩٧م.

٥٢. محمد مهنى،سامى الشريف،الإخراج الاذاعى والتلفزيونى،القاهرة، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح،٢٠٠١م.

٥٣. جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧م.

٥٤. محمد رضا، السينما العربية في بحر المتغيرات،دبي، مهرجان دبي الثامن،٢٠١١م.

٥٥. محمد منير حجاب،الموسوعة الإعلامية-المجلد الرابع،دار الفجر للنشر والتوزيع.
٥٦. نسمة أحمد البطريق،نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م.
٥٧. نسمة البطريق،نقد الفيلم والمسلسل، الدار العربية للنشر، ط.أولي،٢٠٠٩م.
٥٨. نيجل تشابمان وجينى تشابمان، الوسائط المتعددة الرقمية، ترجمة: خالد العامرى، القاهرة، دار الفاروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.
٥٩. هانى الفرحان، الإعلام والاتصال السكاني- دور الإعلام في التنمية، بدون دار نشر، بدون تاريخ.
٦٠. هادي نعمان الهيتي،في فلسفة اللغة والإعلام، الدار الثقافية للنشر،٢٠٠٧م.
٦١. هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٦٢. يورك برس، الأعمال الابداعية الخلاقة، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٩م.
٦٣. شاكر عبدالحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م.

ثالثاً: البحوث والرسائل الجامعية

١. الأرقم الجيلاني، فاعلية الصوت والصورة في المنتج التلفزيوني.. دراسة تحليلية على عينة من البرامج السودانية، ٢٠١١/ ٢٠١٢ م، دراسة دكتوراه، الخرطوم، كلية علوم الاتصال، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١٢م، غير منشورة.

٢. عوض الكريم الزين، لغة التكوين البصري في الدراما التلفزيونية،دراسة دكتوراه، الخرطوم،كلية الموسيقى والدراما- جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١١م، غير منشورة.

رابعاً: المجلات والدوريات والاصدارات

١. إبراهيم أحمد،إشكاليات الإعلام المعاصر في الوطن العربي، مجلة الإذاعات العربية،اتحاد إذاعات الدول العربية،عدد٢- ٢٠١٠م.
٢. إيناس الجبالي، مجلة الإذاعات العربية، التلفزيون عالي الدقة الصوت والصورة، العدد٢-٢٠١٠م.
٣. جلال الشيخ، مذكرة: تطور وظيفة السيناريو، بدون تاريخ نشر، بدون ناشر.
٤. جلال زيادة، وظيفة السيناريو في صناعة الأفلام، بغداد، مجلة الأكاديمي،جامعة بغداد، العدد ٣٤، ٢٠٠٣م.
٥. دليل إنتاج الفيلم الوثائقي،الدوحة، قناة الجزيرة، ٢٠٠٩م.
٦. رعد عبد الجبار ثامر،التوظيف الجمإلى والدرامي-مجلة الأكاديمي،العراق، كلية الفنون الجميلة،ع/ ٣٤، ٢٠٠٢م.
٧. علي شمو، أولويات البحث العلمي في علوم الاتصال، العالم الإسلامي- مجلة معهد وبحوث ودراسات العالم الإسلامي، السودان، جامعة امدرمان الإسلامية، ع/ ١/ يناير٢٠٠٦م.

٨. عباس مصطفى صادق، مستحدثات الإعلام الجديد..اصدارات رقم١٠٤ ، الأمارات العربية المتحدة، كلية الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة الشارقة، ٢٠١٠م.
٩. عصام نصر، تأثير تكنولوجيا الإتصال الجديدة على مستقبل التلفزيون، اصدارات رقم١٠٤ ، الأمارات العربية المتحدة، جامعة الشارقة،٢٠١٠م.
١٠. فرج شوشان، صناعة الوثائقيات، مجلة الإذاعات العربية، اتحاد إذاعات الدول العربية، عدد٢، ٢٠٠٧م.
١١. عبدالقادر علي، مذكرة: أسس فن التصميم الجمالي، الخرطوم، أكاديمية السودان لعلوم الاتصال والتدريب الإعلامى، الخرطوم،١٩٩٢م.
١٢. محمد قرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر، العدد١، المجلد٣١ ،٢٠٠٢م.
١٣. نبيل علي، مستقبل الثورة الرقمية-العرب وتكنولوجيا المعلومات قضايا وتحديات،مجلة العربي،٢٠٠٤م.
١٤. كرييتف بيكتشر، مجلة شهرية متخصصة بفنون التصوير الرقمي والتلفزيوني، دبي، العدد الثاني،٢٠١١م.
١٥. هيو بادكي، سيناريو الفيلم الوثائقي، ترجمة:عباس العوينى، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦م.

خامساً: الكتب والإصدارات والمجلات باللغة الانجليزية:

1. David Machin، Introduction to Multi Media al Analysis, Hodder Arnold, Malta, Published year no

2. Herbert Zettl،Television Production Handbook, USA, Wadsworth Cengage Learning،Tenth Edtion ،2009.
3. Jeremy Vineyard, Setting up your Shots , Published year & year Publisher ; None.
4. Paul Kriwaczek، Documentary for the Small Screen، Great Britain،Focal Press، First Published 1996.
5. Ray Frensham، Screenwriting،UK، Teach Yourself، 2003.
6. Muthalib، Hassan، Malaysia،Sudan، Documentary Production Course Sudan TV، 2002.
7. Dish، African commercial، DStv Guide، February 20011، New Media Publishing، journal.

سادساً: المقابلات

١. وجدي كامل صالح، دكتوراه في السينما- روسيا، الخرطوم، جامعة الخرطوم، كلية الآداب قسم الإعلام، مباني جامعة الخرطوم، تاريخ: ٢٤/ ٧/ ٢٠١١م.
٢. محمد الفاتح إدريس، مخرج تلفزيوني، الخرطوم، باستديوهات قناة الشروق في الخرطوم، تاريخ٢/ ١٠/ ٢٠١١م.
٣. إبراهيم أبوصيام، رئيس قسم الإبداع والهوية والترويج، الإمارات العربية المتحدة، مكاتب قناة الشروق دبي، تاريخ ١٩/ ٩/ ٢٠١١م.
٤. إسماعيل عيساوي، مدير الإدارة العامة للعمليات الفنية ومدير إدارة الإخراج سابقاً، أمدرمان، تلفزيون السودان القومي، بمباني تلفزيون السودان القومي، تاريخ ١٢/ ٢/ ٢٠١٢م.

٥. أحمد عمر دياب، منتج برامج إخبارية وسياسية، أمدرمان، تلفزيون السودان القومي، بمباني تلفزيون السودان القومي، تاريخ ١٩/ ٢/ ٢٠١٢م.

٦. مصطفى مزاوي، مصمم قرافيك، الإمارات العربية المتحدة، قناة الشروق، باستديوهات القناة بدبي،تاريخ: ٢٠/ ٩/ ٢٠١١م.

٧. أسامة أحمد المصطفى، دكتوراه في علوم الإتصال –الولايات المتحدة الأمريكية، رئيس قسم البرنامج، الإمارات العربية المتحدة، قناة الشروق، استديوهات دبي، تاريخ ١٩/ ٠٩/ ٢٠١١م.

٨. إياد خيري إبراهيم، مساعد المدير ومدير العمليات الفنية سابقاً، الإمارات العربية المتحدة، قناة الشروق، مكاتب دبي، ١٩/ ٩/ ٢٠١١م.

٩. خالد محمد عبدالقادر، دكتوراه في الإعلام- السودان، صحفي ومنتج تلفزيوني، أمدرمان، الهيئة العامة للتلفزيون القومي، تاريخ:٢٦/ ٧/ ٢٠١١م.

سابعاً: مواقع الانترنت والمجلات والكتب الإلكترونية

١. نصرالدين العياضى، الرهانات الابستمولوجية والفلسفة للمنهج الكيفي: نحو آفاق جديدة لبحوث الإعلام والاتصال في المنطقة العربية، الإمارات العربية المتحدة، مؤتمر جامعة الشارقة، أبريل ٢٠٠٩م. http://www.altaalim.org/akhbar>Accessed 24.03.2012

٢. الموقع الإلكتروني:http://www.holyquran.net/cgi-bin/almizan.pl

٣. الشيخ محي الدين بن عربي، كتاب الإنسان الكامل، نسخة إلكترونية.

٤. عماد بابكر، نظرية آذان الأنعام، نسخة إلكترونية.

٥. الموقع الإلكتروني: http://www.bbc.co.uk/arabic/artandculture/2010/01/10

٦. الموقع الإلكتروني : http://www.pinterest.com/gopano/gopano-plus-360-lens

٧. الموقع الإلكتروني : http://www.youtube.com/watch?v=Nr8P0rel6Vw

٨. الموقع الإلكتروني Http:www.visionresearch.com/uploads/illumanent/gallery/HD>
.Accessed 15.02.2012

٩. الموقع الإلكتروني: Http:www.youtube.com/user/PhantomHighSpeed/videos>
Accessed 15.02.2012.

١٠. الموقع الإلكتروني: فيلم " الفنان – The Artist" فرنسي صامت مدته ١٠٠ دقيقة ، إنتاج ٢٠١١م. The artist, m.imdb.com /tititle/tt1655442

١١. سعد أدرش ، المخرج – في المسرح المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة الإلكترونية، ١٩٧٩م.

١٢. الموقع الإلكتروني: المدرسة العربية للسينما والتلفزيون عبر شبكة المعلومات:
www.arabfilmtvschool.edu.eg.<Accessed2003-2008

١٣. الموقع الإلكتروني:http:www.bbc.co.uk/arabic/scienceandtech/ 2009/12/09

١٤. الموقع الإلكتروني:http:www.bbc.co.uk/arabic/institutional/2009/06/09

١٥. الموقـــع الإلكـــتروني: لقـــاء محمـــد يحـــي، الـــبرامج التفاعليـــة، بي بي سي العربية:http:www.bbc.co.uk/Arabic/middleeast/2010/05/10 _intreview

١٦. الموقع الإلكتروني: http://www.bbc.co.uk/arabic/tvandradio/2009/06/09

١٧. الموقع الإلكتروني: لقاء مصطفى كاظم ،رئيس تحرير الأخبار، موقع بي بي سي العربي: http:www.bbc.co.uk/arabic/scienceandtech/ 2009/12

١٨. الموقع الإلكتروني:الاشتراك والتصويت وقوائم المتسابقين في أمريكان آيدول لموسمه السابع:http://www.americanidol.com/>Accessed 25/2/2012

١٩. الموقع الإلكتروني:http://www.bbc.co.uk/arabic/artandculture/2010/01

٢٠. فلورنس ريو، جون بانلوفيه: من العلم إلى التخييل العلميّ، ترجمة،رضا بن صالح، مجلة إلكترونية: .http://doc.aljazeera.net/magazine/2010/10/20

٢١. الموقع الإلكتروني: أحمد بوغاية، مقالة منشورة: http://aljazeera.netDocGalleryMediaDocuments2009331

٢٢. الموقـــع الإلكـــتروني: قـــيس قاســـم ، لينـــارت نيلـــسون – فنـــان معجـــزة، مقالـــة منشورة:http://doc.aljazeera.net/magazine/2010/10

٢٣. الموقع الإلكتروني: http://ar.wikipedia.org/wiki > accessed 24.03.2012

ثامناً: الأفلام والبرامج على قنوات التلفزيون واليوتيوب

١. الفيلم: دماغنا الغامض فقدان الشعور بالواقع، الجزيرة الوثائقية، تاريخ البث١٤/ ١٢/ ٢٠١٠م.

٢. الفيلم: عوالم غير مرئية، قناة الجزيرة الوثائقية، تاريخ البث ١٠/ ٦/ ٢٠١٣م.

٣. الفيديو: هاتف وقلم قارىء لفاقدي البصر، والمعلومات المصاحبة للأختراع على الموقع: http://www.3lomsena3at.net/?p=6066

٤. الفيلم: كوكب الحلزون، إخراج سيونغ جون، إنتاج جين شول، كوريا الجنوبية،٢٠١١م.http://www.youtube.com/watch?v=paac6T7SJAU

٥. البرنامج: المؤثرات بصرية قرن من الإلهام، بدون المنتج و تاريخ الإنتاج.
http://www.youtube.com/watch?v=V9g2GwTviu4

٦. الفيلم: تغيير القبعات مشاهد كوميدية، إنتاج لوميير: رقم ١٠٥.
http://www.youtube.com/watch?v=0ilcTPGxp5M

٧. الفيلم: وصول القطار ، خروج العمال، إنتاج لوميير: رقم ٦٥٣.
http://www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk

٨. الفيلم: آنانوك الشمال ، فلاهارتي، إنتاج ١٩٢٥م.
http://www.youtube.com/watch?v=yW6d6B_R2nM

٩. الفيلم: خروج العمال من المصنع، إنتاج ١٨٩٥-١٨٩٧م.
http://www.youtube.com/watch?v=KR05EumPp6c

١٠. الفيلم: فنتازيا ، المنتج والت ديزني، إنتاج ١٩٤٠م.

http://www.youtube.com/watch?v=XChxLGnIwCU

١١. الفيلم: سلسلة الصور الفتوغرافية، إنتاج ١٨٨٥،١٨٧٧م.

http://www.youtube.com/watch?v=knSXkvluA8o

١٢. الفيلم: رحلة إلى القمر، إنتاج ١٩٠٢م.

http://www.youtube.com/watch?v=dxB2x9QzXb0&feature=endscreen&NR=1

١٣. الفيلم : الرجل الكاميرا السينمائية، إخراج درزيغا فيرتوف، إنتاج ١٩٢٩م.

http://www.youtube.com/watch?v=4RZB69JUsAU&list=PL_QCOTUInd

١٤. الفيلم: مستقبل الفن، المنتج ميتس ميرا، إنتاج ميرا ٢٠٠٠م.

١٥. الفيلم: في زمن ما في الغرب ، المنتج شركة باراماونت بيكشر، إنتاج ١٩٦٨م.

http://www.youtube.com/watch?v=lyuwBW9lNa8

١٦. الفيلم: من أجل الطيور، إنتاج شركة بكسار، إنتاج ٢٠٠٠م.

http://www.youtube.com/watch?v=omk6TAxJYOg

١٧. الفيلم: شرح تقنية ثلاثية الأبعاد، S.S Descovery Science إنتاج٢٠١٠م.

١٨. الفيلم: إخراج الأفلام الوثائقية، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية، ٢٠١٠م.

١٩. الفيلم: كرة قدم الشوارع، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية، ٢٠١٠م.

٢٠. الفيلم: آفاتار، إخراج جيمس كاميرون، إنتاج ٢٠٠٩م.

http://www.youtube.com/watch?v=4PRTSaRfwtE

٢١. الفيلم: الأب والبنت، إخراج ميشل دودك، إنتاج٢٠٠٠م.

http://www.youtube.com/watch?v=e10dY07KBMk

٢٢. الفيلم: الفلك الروسي Russian Arkإخراج الروسي ألكسندر سوكوروف، في لقطة واحدةبطول ٩٦ دقيقة، عام ٢٠٠٢م.

٢٣. الفيلم: استخدام المؤثرات البصرية –كروما24 Season 8 Visual Effects، مجهول المنتج، بدون تاريخ إنتاج.

٢٤. الفيلم: سرقة القطار الكبرى،إخراج إدوين إس.بورتر، إنتاج ١٩٠٣م.

http://www.youtube.com/watch?v=8oTdPklBE0Y

٢٥. البرنامج: نقطة حوار، قناة البي بي سي العربية، ٢٧ يناير٢٠١١م.

http://www.youtube.com/watch?v=4T3p8CO2LaE

٢٦. الفيلم: لعبة جيرى(لعبة الشطرنج)، بمعالجة ١/ رسوم متحركة ٢/ الواقعي تقليدي إخراج جان بينكافا، إنتاج بكسار،١٩٩٧م.

http://www.youtube.com/watch?v=dMnUuKr88XU

http://www.youtube.com/watch?v=2lmn_WgdK6E

٢٧. الفيلم: الولد والنمر،إخراج محمد كدكي،الخرطوم للتدريب التلفزيوني، ٢٠٠٥م.

http://www.youtube.com/results?search_query=argamsud

٢٨. الفيلم: صناعة آفاتار، إنتاج ٢٠٠٩م

http://www.youtube.com/watch?v=KezEULMEvhQ

٢٩. فيلم : شرح تقنيات ثلاثية الأبعاد، على الموقع الإلكتروني:

http://www.youtube.com/watch?v=4kMqE1kJNdI

٣٠. الفيلم: مشاجرة الطفولة، إنتاج لوميير، رقم٨٢.

http://www.youtube.com/watch?v=YQ2wIHt5msY

٣١. مقاطع الفيلمSergeant York 1914 : https://youtu.be/EY5BFGCDK-o

٣٢. شاهد فيلم الجندي المجهول:

Sotilas Tuntematon 1955https://youtu.be/TuOVNMWOP2c

٣٣. أفلام: الحرب العالمية بالألوان، إنتاج قناة الجزيرة الوثائقية، ٢٠١٠م.

٣٤. البرنامج: في ساحات الفداء، مؤسسة الفداء للإنتاج الفني، ١٩٨٩/ ٢٠٠٥م.

http://www.youtube.com/watch?v=sSM6LWo1RYQ

٣٥. أفلام: كوكب الأرض، المنتج البي بي سي،إنتاج م.

http://www.youtube.com/watch?v=oWMUX3ugaRU

٣٦. أفلام: الجسم البشري، إنتاج البي بي سي١٩٩٦م.

٣٧. الموقع الإلكتروني: سلسلة الحرب العالمية الأولى على اليوتيوب:
http://www.youtube.com/watch?v=u4aWn>Accessed18/2/2012

٣٨. الموقع الإلكتروني: فيلم يشجع على الانتحار إنتاج الـ"بي بي سي":http://www.entya.com/2011/09/29> accesed18/2/2012

٣٩. فيلم الرحيل،إنتاج الأرقم الجيلاني،٢٠١١م الموقع الإلكتروني:
http://www.youtube.com/watch?v=7ApUfvBZs

٤٠. فواصل ترويحية،إنتاج الأرقم الجيلاني،٢٠١١م الموقع الإلكتروني:

http://www.youtube.com/watch?v=Ptoj5J9JgoY

٤١. فيلم كارتون، حكاوي الناقة والزرزور ،إنتاج وإخراج : الأرقم الجيلاني،٢٠١١م، الموقع الإلكتروني:

http://www.youtube.com/watch?v=tv9r95BKJpw

الملاحـــــق

استمارة رقم (١)

القسم الأول / البيانات الأولية:

١/ **العمر**: من ٢١-٣٠ سنة ( ) من ٣١-٤٠ سنة ( )

من ٤١-٥٠ سنة ( ) من ٥١ سنة فأكثر( )

٢/ **التحصيل العلمي**: جامعي ( ) ماجستير ( ) دكتوراه ( )

التخصص الاكاديمي:............................

٣/ **المهنة**: إذا كنت إعلامياً تلفزيونياً أو سينمائياً ففي أي التخصصات تعمل:

الإنتاج ( ) السيناريو والإعداد ( ) الإخراج ( ) المونتاج ( ) التصوير( )

التصميم / الديكور/ الإضاءة ( ) تقنيات الصوت ( ) أخرى تذكر( )...................

٤/ سنوات الخبرة في حالة التخصص التلفزيوني أو السينمائي:

من ٣-٥ سنة( ) من ٦-١٠ سنة( ) من ١١-٢٠ سنة( )٢١ سنة فأكثر( )

القسم الثاني / عناصر ذات صلة بالمواد التلفزيونية المرفقة مع البحث:

٥/ هل شاهدت واستمعت للمواد المصاحبة لهذه الاستمارة :

نعم كلها ( ) نعم وأكثر من مرة ( ) بعض منها ( ) لا لم أفعل ( )

٦/ إذا كنت قد شاهدت واستمعت للمواد المصاحبة فأيها استهوتك أكثر وتود اعادة مشاهدتها :

الفيلم الوثائقي ( )   الكارتون ( )   الفواصل الترويجية ( )

٧/ ما هي أهم نقاط القوة والضعف التي التمستها بصورة عامة في هذه المواد المصاحبة من وجهة نظرك:

أولاً / الفيلم الوثائقي (الرحيل)

أهم نقطة قوة:...

أهم نقطة ضعف:...

ثانياً / الكارتون (وفاء كلب عبد الجليل)

أهم نقطة قوة:...

أهم نقطة ضعف:...

ثالثاً / فواصل (لا للعنف تجاه الأطفال)

أهم نقطة قوة:...

أهم نقطة ضعف:...

٨/ قراءات الصوت والصورة وفقاً للمشاهدتك واستماعك للمواد المصاحبة للاستمارة:

العبارات	المواد	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
١/ استخدام المؤثرات الصوتية وأداء المعلق حقق الأهداف الكلية للمنتج المعنى.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢/ الأهداف وإنجاح إيصال الرسالة تحقق عبر عنصري الصوت والصورة معاً للمُنتج التلفزيوني.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٣/ في صياغة النص للمُنتج التلفزيوني من حيث عرض المعلومة والحبكة القصصية هناك تناسب وتوافق مابين الصوت والصورة.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٤/ عملت الانتقالات من مشهد لآخر و زمن بقاء الصوت والصورة في الشاشة على تكوين الايقاع العام المناسب للمُنتج.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٥/ يتناسب الزمن الكلى وطول الفقرات مع موضوعات المواد وتسلسلها.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٦/ المؤثرات البصرية كالانتقال من	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					

العبارات	المواد	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
لقطة لأخرى و تثبيت الصور والكتابة على الشاشة وظفت لإحداث التأثير المناسب.	الفواصل الترويجية					
٧/ زمن بقاء (الصوت والصور) في اللقطة الواحدة على الشاشة أختير بأسلوب منتظم ومتواتر.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٨/ إبراز وتوزيع الأهداف المصورة داخل الشاشة وتكوينها أثرى المعان الوظيفية و الجمالية للمُنتج.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٩/ مما زداد من التشويق و الجاذبية للمشهد الضبط التقني والوظيفي للكاميرا التلفزيونية وأجزائها.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٠/ مما زاد التركيز على المحتوى زيادة حركات الكاميرا قرباً وبعداً ورأسيا وأفقياً للهدف المصور المحدد.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١١/ زاد التعدد في زوايا الإلتقاط للصور من حالة التركيز والتتابع للمُنتج.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٢/ حقق حجم اللقطة المراد تصويرها قريباً كان أو بعيداً.. حقق رغبة المتلقي فيما يشاهده.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٣/ عمل الترابط والإنسجام بين	الفيلم الوثائقي					

العبارات	المواد	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
اللقطات والمَشَاهد المختلفة لتقّوية المُنتج التلفزيوني.	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٤/ عمل توظيف الإضاءة (الطبيعة والصناعية) وتوزيعها لتكوين صورة مؤثرة جمالياً و تقنياً.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٥/ قاد الاستخدام التلقائي للألوان والظلال والاكسسوارات لدلالات ومفاهيم متباينة.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٦/ الدلالات والإشارات والرموز المستخدمة في عنصري (الصوت والصورة) تضمنت فعّالية أكثر للمتلقي.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٧/ الرموز و الإشارات المباشرة حققت الجذب في توصيل المعاني للمُنتج التلفزيوني.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٨/ كثرة الدلالات والرموز والإشارات في المُنتج التلفزيوني جعلته جاذباً ومشوقاً.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
١٩/ محتويات الصوت والصورة خاطبت مستويات المعرفة عند الجمهور العالمي و المحلي.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					

العبارات	المواد	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
٢٠/ أحـدث المُنـتج التلفزيـوني ردود أفعال وإنفعالات عند المُتلقـي بفكرتـه الأصيلة والمبتكرة.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢١/ أسلوب المعالجة وشـكل التقـديم الجديـد للمُنـتج التلفزيـوني جـذب المتلقي.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٢/ يتم التفاعل مع المُنتج التلفزيـوني لأن صناعته حققت أهداف للمجتمع.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٣/ الرؤية الفكرية للمنتج التلفزيـوني هي ما تؤثر وتجذب انتباه المتلقي.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٤/ يُـبرز المُنـتج التلفزيـوني بـشكله ومـضمونه المـستويات الثقافيـة عنـد صانعيه.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٥/ يستطيع صانعو المُنتج التلفزيـوني إحـداث تغيـيراً في ثقافـات وقـيم المجتمعات المتلقية.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٦/ مما زادت الفعاليـة آصـالة الابـداع الفني في الرؤى السمعي بصرية لصانع الرسالة.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					

العبارات	المواد	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
٢٧/ الرؤية الذاتية عند صانعي المُنتج التلفزيوني حرة ولا وجود لأي تأثيرات خارجية عليها.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					
٢٨/ تظل (الصور والصوت) ومعانيها في ذهن المتلقي وتُشغل تفكيره لأنها على درجة عالية من الإبداع الفني والفكري للمادة.	الفيلم الوثائقي					
	فيلم الكارتون					
	الفواصل الترويجية					

٩/ مقترحاتك لتجويد فاعلية الصوت والصورة في المُنتج السمعي/ بصري:

أ/ ....

ب/ ....

ج/ ....

مع خالص تقديري شكري

نتائج : عينة الدراسة من المبحوثين (المخرجين والمنتجين) :

قراءات الصوت والصورة وفقاً لمشاهدة المبحوثين :

النموذج الأول/ الفيلم الوثائقي: وللتعرف على آراء المبحوثين لمواد الأفلام الوثائقية يعرض الجدول التوزيع التكراري الآتي أعداد أفراد هذه العينة بحسب إجاباتهم من خلال مشاهدتهم واستماعهم العام:

جدول رقم (EE)

ت	العبارة	أوافق بشدة	أوافق	أوافق إلى حد ما	لا أوافق	لا أوافق بشدة
١	استخدام المؤثرات الصوتية وأداء المعلق يقود لتحقيق الأهداف الكلية للمنتج المعني	١٩	٨	١	٢	٠
٢	تتحقق الأهداف وينجح ايصال الرسالة عبر عنصري الصوت والصورة معاً للمنتج التلفزيوني	١٩	٨	٠	٣	٠
٣	في صياغة النص للمنتج التلفزيوني من حيث عرض المعلومة والحبكة القصصية لا بد من التناسب والتوافق بين مابين الصوت والصورة	١٨	٨	٢	٢	٠
٤	تعمل الانتقالات من مشهد لآخر وزمن بقاء الصوت والصورة على الشاشة في تكوين الايقاع العام للمنتج	٢٠	٧	٢	١	٠
٥	يتناسب الزمن الكلي وطول الفقرات مع موضوعات المواد وتسلسلها	١٦	١١	١	١	١
٦	المؤثرات البصرية كالانتقالات من لقطة لأخري وتثبيت الصور والكتابة على الشاشة توظف لإحداث التاثير المناسب	١٦	١٠	٢	٠	٢

ت	العبارة	أوافق بشدة	أوافق	أوافق إلى حد ما	لا أوافق	لا أوافق بشدة
٧	زمن بقاء الصوت والصورة في اللقطة الواحدة يكون بشكل منتظم ومتواتر	١٠	١٦	١	١	٢
٨	إبراز وتوزيع الأهداف المصورة داخل الشاشة وتكوينها يثري المعانى الوظيفية والجمالية للمنتج	١٩	٩	١	٠	١
٩	يزداد التشويق والجاذبية للمشهد كلما كان الضبط التقني والوظيفي للكاميرا التلفزيونية وأجزائها عالية	٢٢	٥	١	٢	٠
١٠	يزيد التركيز على المحتوي بزيادة حركات الكاميرا قرباً وبعداً وراسياً وافقياً للهدف المصور	٢٠	٤	٢	٢	٢
١١	تعدد زوايا الالتقاط للصور يزيد من التركيز والتتابع للمنتج	٢١	٦	١	١	١
١٢	حجم اللقطة المراد تصويرها قريباً وبعيداً يحقق رغبة المتلقي فيما يشاهده	١٦	٨	٤	١	١
١٣	الترابط والانسجام بين اللقطات والمشاهد المختلفة هوما يقوي المنتج التلفزيوني	٢٠	٥	٣	١	١
١٤	توظيف الإضاءة الطبيعية والصناعية وتوزيعها يؤدي لتكوين صورة مؤثرة جمالياً وتقنياً	٢٠	٧	١	١	١
١٥	الاستخدام التلقائي للألوان والظلال والإكسسورات يؤدي لدلالات ومفاهيم متباينة	١٩	٨	٢	٠	١

ت	العبارة	أوافق بشدة	أوافق	أوافق إلى حد ما	لا أوافق	لا أوافق بشدة
١٦	الدلالات والإشارات والرموز المستخدمة في عنصري الصوت والصورة تضمن فاعلية أكثر للمتلقي	٢٠	٧	٣	٠	٠
١٧	الرموز والإشارات المباشرة تحقق الجذب في توصيل المعاني للمُنتَج	١٦	١٠	١	٢	١
١٨	كثرة الدلالات والرموز والإشارات في المنتج التلفزيوني يجعله جاذباً ومشوقاً	١١	٤	٨	٦	١
١٩	محتويات الصوت والصورة تخاطب مستويات المعرفة عند الجمهور العالمي والمحلي	١٤	١١	١	٤	٠
٢٠	يحدث المنتج التلفزيوني ردود أفعال وانفعالات عند المتلقي حينما تكون فكرته أصيلة ومبتكرة	٢٢	٧	٠	٠	١
٢١	أسلوب المعالجة وشكل التقديم الجديد للمنتج النلفزيوني يؤدي لجذب المتلقي	٢٣	٤	١	١	١
٢٢	تتفاعل مع المنتج التلفزيوني حينما تحس أن صانعه يحقق أهداف المجتمع	٢٠	٧	١	١	١
٢٣	ما وراء الروية الفكرية للمنتج التلفزيوني هو ما يجذب انتباه المتلقي ويعبر عن مشاعره	٢١	٦	١	٢	٠
٢٤	يبرز المنتج التلفزيوني بشكله ومضمونه المستويات الثقافية عند صانعيه	٢١	٧	١	٠	١
٢٥	يستطيع صانعو المنتج التلفزيوني إحداث	٢١	٦	٢	٠	١

ت	العبارة	أوافق بشدة	أوافق	أوافق إلى حد ما	لا أوافق	لا أوافق بشدة
	تغيراً في ثقافات وقيم المجتمعات المتلقية					
٢٦	مستويات المعرفة عند صانعي المنتج التلفزيوني تظهر في إنتاجهم	٢٥	٤	٠	٠	١
٢٧	الرؤية الذاتية عند صانعي المنتج التلفزيوني حرة ولا وجود لأي تاثيرات خارجية عليه	١١	٥	٩	٤	١
٢٨	تظل الصورة والصوت ومعانيهما في ذهن المتلقي وتشغل تفكيره بعد انتهاء المشاهدة حينما تكون على درجة عالية من الإبداع الفني والفكري للمادة	٢٣	٦	٠	٠	١

القراءة العامة للصوت والصورة في القنوات الثلاث وفقاً لمشاهدة المبحوثين :

إجابات المبحوثين على السؤال الآتي: إذا حاولنا إسقاط الموجهات والمعايير المستخلصة من مشاهدة النماذج على منتجات القنوات السودانية فسوف نجد أن:

العبارة	عنصر الصوت/الصورة	درجة الوضوح				
		جيد جداً	جيد	وسط	ضعيف	ضعيف جداً
الصورة / الصوت في التلفزيون السوداني القومي.	الصورة	٢	٩	١٤	٤	١
	الصوت	١	٧	١٣	٨	١
الصورة / الصوت في قناة النيل الأزرق.	الصورة	٦	٢١	٣	٠	٠
	الصوت	٩	١٥	٦	٠	٠
الصورة / الصوت في قناة الشروق الفضائية.	الصورة	١٢	١٦	٢	٠	٠
	الصوت	٧	٢١	٢	٠	٠

رقم الإيداع: [712/2013م]